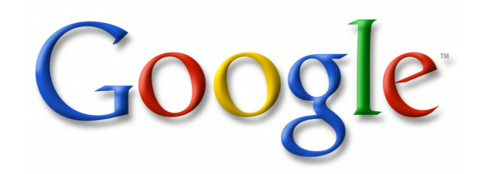




P. CESARI

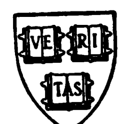
HISTORIA
DE LA
MÚSICA ANTIGUA

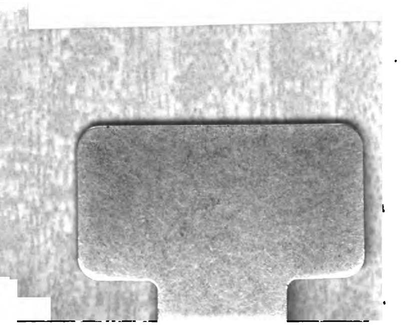
TRADUCCIÓN Y NOTAS
DE
MANUEL WALLS Y MERINO
(EMMANUELE)



MADRID
LIBRERÍA DE FERNANDO FE
Carrera de San Jerónimo, 2
1891




VE
RI
TAS



DATE DUE

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ANTIGUA

OBRAS DEL TRADUCTOR

ANOTACIONES SOBRE DISCIPLINA ECLESIÁSTICA.
HISTORIA DE LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA.
HACIENDA PÚBLICA DE ESPAÑA.
ENSAYO SOBRE LA SABIDURÍA. *(Folleto.)*
CARTAS: *Relato de un viaje de España á Filipinas* (en publicación, en Manila).

EN PREPARACIÓN

NOCIONES ACERCA DE LA REDACCIÓN DE INSTRUMENTOS PÚBLICOS.
LA CUESTIÓN DE LA PENA DE MUERTE. (Traducción.)
LA MÚSICA MODERNA. (Traducción de la obra de J. J. Rousseau.)
EL TEATRO LÍRICO EN FILIPINAS.
BREVE DICCIONARIO DE MÚSICOS ESPAÑOLES EN EL SIGLO XIX.
LA MÚSICA CHINA. (Apuntes.)
MISCELÁNEA LITERARIA. (Colección de artículos.)

P. CESARI

HISTORIA
DE LA
MÚSICA ANTIGUA

TRADUCCIÓN Y NOTAS

DE

MANUEL WALLS Y MERINO

(EMMANUELE)



MADRID

LIBRERÍA DE FERNANDO FE

Carrera de San Jerónimo, 2

1891

MADRID: 1891.—M. MINUESA DE LOS RÍOS
Impresor de la *Gaceta de Madrid*
Miguel Servet, 13.—Teléfono 651

Á LA SECCIÓN DE MÚSICA

DE LA

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Testimonio de consideración de

El Traductor.

Madrid, Octubre, 1891.

ADVERTENCIAS DEL TRADUCTOR

No hace muchos años que vió la luz pública en Italia el libro que, vertido al español, tengo la honra de ofrecer á mis compatriotas. Desde que leí por vez primera esta preciosa obra del distinguido maestro P. Cesari sentí vivos deseos de traducirla, en la creencia de que prestaría un servicio á los que, ignorando la lengua italiana, son amantes de la Música ó de la Historia del Arte musical. Añádase además la consideración de que, en mi humilde juicio, entiendo que el músico *de hoy* debe conocer, á más del sistema de nuestros días, el que informó la música en la antigüedad, así como el evolutivo proceso que desde su origen viene experimentando. Finalmente, esta obrita redime á los pobres de comprar libros caros sobre el mismo tema: el maestro Cesari ha tenido el privilegio de compendiar en muy pocas páginas lo más substancioso de cuanto se ha escrito acerca de la Historia de la Música antigua. Con el fin de aclarar algu-

nos conceptos que, bien por su relación con la mitología (no por todos conocida), bien por los términos de arte no comprensibles sino para los músicos de sólida educación artística, y por otras razones, he creído conveniente anotar la obra, consultando al efecto textos de reconocida autoridad (1).

Madrid: Octubre de 1891.

---

(1) COLOMB.—*La Música.*—Barcelona, 1885.

CLÉMENT.—*Histoire générale de la Musique Religieuse.*—París, 1878.

DELLE SEDIE.—*Arte e Fisiologia del canto.*—Livorno, 1886.

ESCOSURA.—*Manual de Mitología.*—Madrid, 1845.

ESCUDIER.—*Dictionaire de Musique.*—París, 1844.

FÉTIS.—*Histoire générale de la Musique.*— París, 1869.

» *Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique.*—París, 1883.

LAVOIX.—*Historia de la Música.*—Madrid, 1890.

MARCILLAC. — *Histoire de la musique moderne.* — París, 1882.

PARADA.—*Diccionario técnico, histórico, biográfico de la Música.*—Madrid, 1868.

POUGIN.—*Giusseppe Verdi: Vita aneddotica, con note ed aggiunti di Folchetto.*—Milano, 1881.

ROUSSEAU.—*Dictionnaire de Musique.*—París, 1775.

SCHMIDL.—*Dizionario Universale dei Musicisti.*—Milano, 1887.

TORRES: SCIO.—*La Santa Biblia.* —Vulgata latina con la traducción castellana y notas.—Barcelona, 1885.

TYLOR.—*Antropología.* Traducción española de Machado.—Madrid, 1889.

PREÁMBULO DEL AUTOR

La historia de la Música en las primeras civilizaciones se nos presenta velada por las tinieblas de la antigüedad. Nadie podría definir con certeza el momento en que el hombre creó lo que llamamos Música: su verdadera historia no puede comenzar sino á partir de la Edad Media. Con anterioridad á esa época, Europa yace para nosotros, en esta materia, sumida en la obscuridad de las más remotas edades, y, á su nacimiento, extínguense los últimos fulgores del gran arte greco-romano.

El cristianismo es el primero en promover el espíritu de asociación que felizmente se difunde por todas partes. Con él las artes y las ciencias comienzan á tomar vigor. La música, que á la sazón no era sino un modo formado de las reminiscencias de la música greco-hebraica, conviértenla los cristianos en un tributo al Todopoderoso, y por primera vez es consagrada exclusivamente en su honor por medio de cantos. Qué género de música fué precisamente el empleado en esos cantos no puede precisarse; pero sí que la música existía: la música, como la poesía, la

arquitectura y la escultura, no eran desconocidas por entonces...

Ahora bien: el conocimiento perfecto del arte musical y sus primordiales principios datan de la Edad Media, la cual barrió las inducciones para dar paso á los hechos. En el siglo segundo de la era cristiana el matemático Ptolomeo Claudio (1) estableció por medio del cálculo la verdadera forma del *modo mayor*—fenómeno natural, resultado de la aplicación del primer dato armónico del sonido fundamental,—pero no observado, sin embargo, por ninguno hasta Ptolomeo;—de aquí nace la doctrina de los sonidos simultáneos, la cual originó un gran número de transformaciones que dieron por resultado el actual desarrollo de la música. Merced también á la estética, doctrina que, nacida como regla há poco más de un siglo, enseña á los artistas el conocimiento y aplicación razonada de la belleza, se ha obtenido que el arte del sonido describa con invisibles colores cuánto hay de maravilloso en la naturaleza.

La idea de escribir un compendio de historia de la música antigua ha surgido en mí, por curiosidad de algunos de mis discípulos, de saber cómo aquélla tuvo origen. Hay libros que dicen mucho y otros demasiado poco so-

(1) Célebre astrónomo griego, llamado el *divino*, autor del famosísimo *Tratado de los Armónicos*, obra dividida en tres partes y cuyo texto ha originado vivas discusiones entre los críticos, desde sus contemporáneos hasta nuestros días.



bre esta materia; de modo que, tanto unos como otros, no se prestan al estudio privado. Yo me he propuesto ordenar, como mejor me sea posible, cuanto conozco sobre la música antigua; procuraré exponer, en la medida de mis fuerzas, su nacimiento, cómo fué cultivada por los primeros pueblos civilizados y en qué condiciones la hallaron los pueblos bárbaros. Y todo ello deseo hacerlo de compendiosa manera; y seguro de que las breves noticias en mi estudio contenidas servirán de estímulo á la juventud artística para emprender el estudio serio de las obras literario-musicales, sin olvidar que la *Literatura,* el *Arte,* la *Filosofía* y la *Religión* son la revelación de una sola verdad, de la que la *Música* no puede ser disgregada.

HISTORIA DE LA MÚSICA ANTIGUA

GRECIA

La musique est l'œuvre ideale de l'humanité.

F. J. Fétis (1).

La música, sobre todas las bellas artes, hablando al corazón con su lenguaje poético, universal, infinito, se presta al supremo fin del progreso social y al perfeccionamiento del individuo. Ella camina de consuno con la civilización y con el progreso de la ciencia y de la literatura. La música existe desde que existe el universo. Los sabios de la antigüedad desearon establecer á qué fines se prestaba.

Plutarco (2) nos informa de cómo Teofrasto (3) señalaba como fines de la música el dolor, el placer, el entusiasmo. Expresando con esto cuáles eran las impresiones que el arte del sonido po-

(1) Notable literato musical belga, autor de estudios eruditísimos acerca de la historia de la música y de los músicos más célebres del mundo.

(2) Este célebre polígrafo griego fué amantísimo de la música, acerca de la cual escribió algunas obras, entre las que figuran como principales un *Comentario* sobre la creación del alma descrita en el *Timeo* de Platón, y un *Diálogo* sobre la Música.

(3) Filósofo griego, autor de los *caracteres* (374-287 antes de J. C.)

día despertar en el ánimo de todos, y cuáles las pasiones que podía suscitar. Nos parece oportuno trasladar á continuación las impresiones de D'Aseglio acerca de la música, y las definiciones que de la misma nos han legado algunos otros:

«De todas las obras del hombre, la más maravillosa, y al mismo tiempo la sóla para mí inexplicable, es la música.—Comprendo la poesía, la pintura, la escultura, las artes imitativas, en fin.—Su nombre no revela su origen.—Había un modelo, la humanidad emplea siglos enteros para llegar á imitarlo, y finalmente, lo imitó.—Comprendo las ciencias.—Dado el raciocinio, no hallo dificultad en comprender que aprovechándose cada edad de la experiencia de la edad antecedente, y por decirlo así, llevándola sobre sus espaldas, la Humanidad se haya elevado al punto en que hoy se encuentra... Empero ¿adónde hemos ido á buscar la música? Esto es lo que yo no comprendo.—La música es un misterio. Creo que se precisa decir de ella lo que de la lengua.—Ó es que la música está en nuestra propia naturaleza. (No en todos, en verdad).—Recuerdo que en un concierto, Cobden, acercándose á mi oído, me dijo: *No he comprendido nunca este ruido que llaman música.* Las experiencias sobre el monocordo y sobre el prisma, la relación que existe entre la distancia de las notas y del colorido, demuestran que las consonancias y disonancias no son un hecho arbitrario ni una convención acústica. ¿No hemos experimentado más de una vez que al sentir una melodía se nos han arrasado los ojos en lágrimas? ¿Y otras veces quitársele á uno del cuerpo cierta pesadez, sentirse mejor y más franco el ánimo? ¿Y el corazón muy generoso? ¿La voluntad más hones-

ta?... ¿Cómo se explica la influencia de la melodía y de la armonía en nuestras facultades morales? ¿Qué os dicen aquellas notas; cuál razón os expresan para inspiraros lo bello, lo bueno y lo grande? ¿No será la música una lengua perdida, y de la cual hemos olvidado el sentido, conservando tan sólo la armonía? ¿No será, acaso, una reminiscencia? ¿La lengua antigua, y acaso la lengua del porvenir?»

Es cierto: la música es propiamente una lengua, la más sublime de todas, la lengua del universo.

«La música es un solaz purísimo, y ya que la virtud consiste en amar—odiar según los principios de la sabiduría—se deduce que la música, debe formar parte de nuestra educación y nuestros hábitos, tanto más, cuanto que ella rectifica nuestros juicios, nos conduce á las regiones de lo honesto, y forma nuestras costumbres mediante el deleite.» (Aristóteles.) (1)

«La música es una idealización del lenguaje natural de las pasiones.» (Herbert Spencer.)

«La música es un cálculo oculto que al alma le hace incomprensible.» (Leibuicio.)

«La música, teniendo por principal fin el de dirigir al hombre al bien, sirve admirablemente para convertir al que la posee, noble por sus costumbres, virtuoso y franco.» (Gervasoni.)

«La música es aquella de las bellas artes que excita el sentimiento mediante el sonido», dice modestamente Asioli. Es un hecho: el arte musical es el arte más poderoso en el corazón humano, obra en nuestro ánimo de modo miste-

(1) Entre las obras del célebre filósofo estagirita hay dos que versan sobre la música y la acústica, de las cuales quedan sólo alguaos fragmentos.



rioso de modo que todos los pueblos lo tienen en concepto divino. (1)

Arte de tal belleza, es más que un pasatiempo, posee tal poder que fascina, y tiene por fin deleitar imitando; si la unimos á la poesía, entonces es aún más el sentimiento de lo bello

---

(1) En el eruditísimo trabajo de Clément acerca de la música religiosa, hallamos, entre otros, los siguientes datos sobre el empleo de la música:

«Philon, uno de los más sabios escritores hebreos, llama á los elementos de la música *leche que alimenta el alma.* —Isidoro, dice que en la antigüedad era tan vergonzoso el no conocer la música, como el desconocer las letras del alfabeto; y que el canto ha estado tan en estima en todos los pueblos, que lo empleaban así en las solemnidades religiosas como en las profanas.—Pablo Sherlogus establece con rara erudición en su prodigioso *Prólogo sobre los cánticos*, que las nupcias se han celebrado siempre acompañadas de cánticos, como lo demuestran las antiguas *epitalámidas.*—Ateneo y Plutarco atestiguan que la música era introducida en los banquetes, no para excitar á los comensales al desorden, sino para recomendarles la templanza.—Séneca, Plutarco, Tertuliano y Valerio-Máximo dicen que en los funerales de los hombres ilustres intervenían flautas é instrumentos de metal. Lo mismo dicen de los hebreos los Evangelistas y Flavio Josepho.—Francisco Luisinus, en su obra *Parergones,* siguiendo á Horacio y á Thucídides, dice que la música era usada en los combates.—Clemente de Alejandría dice que los etruscos usaban en las guerras la trompeta; los arcadios el caramillo y el pífano; los sicilianos un instrumento llamado *pulidas;* los cretenses la lira; los lacedemonios la flauta; los tracios la trompa; los egipcios el tambor, y los árabes los platillos.—Vegecio, en su *Arte militar,* dice que el soldado de la antigüedad verificaba todas sus operaciones y faenas al son de la trompeta.—Licurgo, según Plutarco, introdujo en los ejercicios bélicos de los espartanos la música, para que ordenase armoniosamente sus movimientos estratégicos y templase lo que pudiera haber de excesivo en su ardor belicoso.- Las amazonas guerreaban al son de las cornamusas.—Los bascos usaban en sus luchas la tibia, y más tarde la gaita y el tamboril.—Los sibaritas iban precedidos de una banda de flautas cuando se encaminaban á la guerra.—Hablan mucho de la música en los combates Diodo-

que de su contemplación nace. Si nos remontamos á la historia de su nacimiento, y consideramos sus progresos, su propagación y sus efectos, habremos de ver que camina á elevarse sobre todas las bellas artes.

La historia moderna enumera no pocos casos

ro de Sicilia y Aulu-Gelle.—Julio César Bulenger, en su sabia obra sobre el teatro, establece por una multitud de hechos que la música en lo antiguo era la compañera inseparable del hombre en el templo, en el campo, en todo género de espectáculos, en toda suerte de ceremonias domésticas y populares. Por esto Estrabón opina que la música es obra divina, y que los músicos, no sólo son los ministros de la divinidad, si que, en cierto modo, pueden ser considerados como dioses.—Plutarco afirma que los lacedemonios se cuidaban más de la música que del alimento. —Cicerón refiere que Temístocles había caído en el menosprecio por haberse visto obligado en un festín á confesar su desconocimiento en el arte de pulsar la lira.—Julián el Apóstata, más conocido por su impiedad que por sus escritos, asegura haber visto algunos bárbaros que eran sensibles al ritmo musical y oían con solicitud versos groseros, cuyas palabras por onomatopeya sonaban á la manera del graznido de los cuervos.—Macrobe observa que en todos los pueblos antiguos figuraba la música como elemento esencial en los entierros, porque existía la creencia de que el alma, al separarse del cuerpo, se remontaba á la fuente originaria de los encantos musicales, esto es, al cielo.—Licurgo, á pesar de la austeridad de sus costumbres, recomienda en sus leyes el estudio de la música.—Xenócrates de Caledonia, según afirma Laerces, dice que la música era el arte que mejor auxiliaba á la filosofía.—Platón, y Aristóteles príncipe de los filósofos, el primero en el *Banquete* (cap. 7.º de sus *Leyes*), y el segundo en su *Política*, recomiendan el estudio de la música como eficacísima para la educación de la infancia.—Según San Agustín, los primitivos monjes vivían del trabajo de la tierra, y hallaban menos penosa su tarea cantando himnos sagrados.—Martianus dice que las aves gustan mucho del sonido de la flauta del dios Pan, y que las culebras se desenrollan al oir cantar.—Strabón dice que los elefantes gustan también del canto, y Plutarco y Clemente de Alejandría afirman lo mismo acerca del ciervo.—Job atestigua que la trompeta excita en los combates el ardor de los ca-

en que la Música se emplea con feliz éxito, como medio terapéutico, en la cura de algunas enfermedades. Boudelot nos cuenta que cierto médico salvó á una señora, loca por motivos de amor, introduciendo en su habitación varios cantantes, que interpretaban tres veces al día composiciones adecuadas al estado de la enferma. El doctor César Vigna, director del manicomio de San Clemente de Venecia, publicó con igual motivo un libro interesantísimo: *Intorno alle diverse influenze della musica sul fisico e sul morale.*—En muchos casos de locura se ha notado que el sonido del arpa producía la calma. Desaul, médico de Burdeos, y otros, creen que la música es utilísima á ciertos enfermos de tisis. Se cuentan algunos casos de alivio sorprendente con el uso de la música en la obra de Descuret *La Medicina de las pasiones.*

Este arte se llama Música, de las *musas,* como no pocos pretenden, ó de *mosaj*, como quieren algunos, cuyo verbo significa *investigar;* pero el pa-

---

ballos.—La fábula de Arión y Methimne hace sensibles los peces á la música. Tzetzes, en sus *Chiliadas,* atribuye á esta fábula un sentido alegórico. Lo cierto es que los delfines gustan del sonido instrumental, el cual los atrae. Así opina Plutarco en su *Banquete de los siete sabios.*—Censorinus dice elegantemente que la música es cierto éter divino que mueve las almas.»

Colomb, en su libro *La Música*, la define *representación de lo ideal por un medio especial, apropiado al órgano á que se dirige.*—Delle Sedie, en su «Arte e Fisiología del canto»: *arte propiamente sentimental que tiene por objeto conmover el ánimo por medio de los sonidos.*—Monthausier dice que *la música es la palabra del alma sensible, como la palabra es el lenguaje del alma intelectual.*—Parada y Barreto, en su Diccionario, la define *arte de conmover é impresionar agradablemente por medio de la combinación de los sonidos.*—Rousseau, *arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído.*

dre Kircher (1), siguiendo á Diodoro (2), hace derivar esta palabra de la egipcia *mos*, pretendiendo fué en Egipto donde la música comenzó á restablecerse después del Diluvio. Los griegos, ambiciosos de atribuirse la invención de todas las cosas, atribuyeron la de la música, como la de la poesía, á Orfeo, Lino y Museo. Puede ser que vivieran en Grecia hombres así llamados y fueran sus primeros y mejores cantores; pero mucho antes, y sin que los demás pueblos tuviesen de ellos noticia, era la música conocida.

Es grande error creer que la música y la poesía son artes que pertenecen exclusivamente á las naciones cultas. La música y la poesía tienen su fundamento en la naturaleza del hombre, y pertenecen á todos los pueblos y á todas las edades, si bien, igualmente que en las otras artes existentes en la naturaleza, son en unas partes más cultivadas que en otras, y de ahí su mayor ó menor perfección. Para encontrar el origen de la música debemos recorrer los desiertos y los bosques, debemos retroceder á los tiempos de los cazadores y pescadores, esto es, á la más remota antigüedad, á la época en que fueron más sencillas las costumbres. Si la música es el lenguaje del corazón conmovido, de la fantasía agitada; si es el primero y más eficaz medio por el cual el hombre que siente puede hacer sentir á los demás, es indiscutible que la música nació con el primer hombre en el paraíso terrenal.—La *alegría* y el *dolor* fueron las causas principales que hicieron conocer al hombre que su propia voz era capaz de producir sonidos más graves y más agudos de los que articulaba en el

(1) Sabio jesuíta del siglo XVII, autor de muy eruditos estudios acerca de la historia de la música.

(2) Célebre historiador griego.



lenguaje ordinario; elevación y gravedad de que por instinto se sirve para expresar las violentas pasiones.

El lenguaje cuando se agita adquiere un determinado movimiento que llamamos *ritmo*. Este es una acción que interesa al cuerpo entero, por virtud de la cual no puede permanecer quieto cuando experimenta dolor ó cuando se halla conmovido; de aquí que el baile sea el resultado del desenfreno de la alegría (1). En la música el ritmo es la consecuencia más íntima de la relación entre la inteligencia y el sentimiento. El baile, la poesía y la música, han nacido al mismo tiempo, y son en principio partes constitutivas de un todo. Pero es claro que el movimiento que se advierte en cada una de las tres presupone una acción rítmica del todo, incluso el aparato vocal, de modo que el ritmo musical no es otra cosa que el resultado simple y complejo de la relación entre las excitaciones mental y muscu-

(1) «El baile parece ahora un entretenimiento frívolo, pero en la infancia de la civilización, sirvió para expresar las pasiones y para las grandes solemnidades. Los salvajes y los bárbaros bailan sus alegrías y sus pesares, su amor y su rabia, hasta su magia y su religión. Los indios de las selvas del Brasil, cuyo apático temperamento apenas puede mover ningún otro estímulo, se levantan como movidos por un resorte en las asambleas que celebran á la claridad de la luna, cuando, sonajero en mano, bailan uno, dos, tres tiempos alrededor del gran pote de tierra del embriagador licor Kawi, ó los hombres y las mujeres bailan una tosca danza amorosa, adelantándose en filas con una especie de paso de polka primitiva, ó la feroz danza guerrera se ejecuta por guerreros armados y pintados, marchando en filas de acá para allá con un canto rugiente y terrible.

....

«Este ejemplo muestra cómo en los más ínfimos niveles de cultura los hombres bailan para expresar sus ideas y sus deseos.»—Tylor.—*Antropología*, cap. XII.



lar. Las mismas causas, creemos, hayan dado por resultado todos los géneros de música. Para dar valor á esta opinión, reproduciremos de la *Escuela de canto* de Carlos Gervasoni lo que sigue:

«No paran mientes algunos escritores en asegurar con Lucrecio, que la música tiene su origen en el suave y variado gorjeo de varios pajarillos canoros que con sus mutaciones de sonidos han sido verdaderos maestros del hombre y descubierto los prodigios de la voz. Esta opinión, como se ve, más que fundada en sólida base y constituir argumento irrefutable, es una idea puramente subjetiva que no merece refutación. De hecho el canto de los pájaros no es mensurable, porque no hay en él base alguna de armonía, y las más de las veces no son sino gorjeos discordantes.

»Paso por alto las fabulosas é imaginadas invenciones de la mitología que sobre el particular se refieren, pues por ellas tendríamos que atribuir la paternidad de la música á un idealizado Mercurio, Apolo ó Júpiter... Con la venia de estos caballeros, me ratifico en la opinión emitida de que *la sola necesidad de expresar los sentimientos íntimos del ánimo, ha originado la música y la invención de los instrumentos.*»

La invención de los instrumentos es obra del ingenio humano, deseoso de imitarlo todo, hasta los sonidos. En efecto: la percepción de un sonido cualquiera, aunque sea aislado, tiene virtud suficiente para despertar interés y hacer se desee conocer la causa que lo produce, y, al mismo tiempo, despertar en nosotros la idea de reproducirlo.

Múltiples son las causas que producen el sonido; mas todas no son sino consecuencia de las oscilaciones comunicadas á la atmósfera por

los cuerpos elásticos, aire, cuerdas tensas, láminas, etc., etc., haciéndose grave ó agudo según el grado de celeridad de dichas vibraciones. Los instrumentos de viento, se supone comúnmente, fueron los que primero se inventaron, y se cree tuvo lugar mediante la observación del silbido producido por el viento en los juncos y otras cañas. La primera música fué, sin embargo, la vocal, á la que sucedió la instrumental, y así que se propagó en la humana especie, llegó á hacerse capaz de refrenar las licenciosas costumbres y reunir en dulce vínculo á la humanidad. Polibio (1) asegura que sólo la música fué capaz de suavizar las feroces costumbres de los Arcadios, alegrando su carácter melancólico y tétrico.

Los primeros pueblos que cultivaron la música fueron el hebreo, el egipcio, el indio, el chino, el griego y el romano.

Los antiguos griegos, que en la literatura como en las artes en general alcanzaron un alto grado de perfección, consiguieron también en la música un gran desarrollo, obteniendo de ella portentosos efectos, por lo que á Grecia se deben los primeros conocimientos científicos del arte del sonido.

Caprichosos son los mitos que corren acerca del origen de la música griega. Armonía, tañedora de flauta, antes de ser transformada en serpiente por Cadmo (2) su marido, dícese que introdujo la música de Fenicia en Grecia. Cuéntase de Anfión (3), que tocaba con tal dulzura la

---

(1) Profundo historiador griego nacido en Megalópolis (204 antes de J. C.), autor de una importante *Historia general* de su tiempo.

(2) Fundador y rey de Tebas.

(3) Hijo de Júpiter y de Anazitea, discípulo de Mercurio.

lira que le donó Mercurio, que atrajo así las rocas para fabricar los muros de Tebas. Orfeo (1), además de amansar las fieras (2), movía las selvas y detenía el curso de los ríos. Muerta Eurídices su mujer, descendió al Orco y tocó la lira con tal dulzura, que enternecidos Pluto (3) y Proserpina (4), así como las demás deidades, se la restituyeron á la vida. Las sirenas, estos extraños animales, con su dulce canto atraían á los que pasaban cerca de ellas, y oyéndolas quedaban estáticos, y olvidándose de la vida acababan por morir de inedia.—Se refiere que en los tiempos heroicos de Grecia los primeros músicos fueron elevados al rango de dioses y venerados como protectores del arte que habían inventado. Los mensajeros que enviaban á los enemigos solían tocar la lira ó la cítara antes de avistarse con ellos para suavizar sus ánimos. Las lecciones de moral iban frecuentemente mezcladas con la música.—Agamenón (5), al partir para el asedio de Troya, dejó junto á Clitenestra un cantor, con el objeto de mantenerla en el sendero de la virtud; y otro tanto se hizo con Penélope (6) para que fuese respetada su castidad. Antigenidas (7) cantando enardecía el ánimo de Alejandro Mag-

(1) Rey de Tracia, numen de la Música.

(2) Se dice de este semidiós que apacignaba con ella á las fieras de la selva con estos versos:

Cantu tartara flebili,
Et tristes Erebi Deos
Movit, nec timuit stygis
Juratos Superis lacus.

(3) Dios del Averno, numen de las riquezas.

(4) Esposa de Pluto, amante de Adonis y de Baco.

(5) Rey de los Argos y de Micenas, esposo de Clitenestra, sitiador de Troya.

(6) Diosa de la fidelidad conyugal.

(7) Notable tocador de flauta, natural de Tebas.

no, hasta el punto de hacerle empuñar las armas. Homero, coronado de laurel, iba de ciudad en ciudad cantando sus rapsodias.

Estas fábulas demuestran que la música ha sido y es siempre capaz de producir maravillosos efectos; así se explica el alto concepto que disfruta en todas partes.—En cuanto á Grecia, aunque no sea la nación más antigua, conviene indagar primeramente cuál fué su música, porque mucho después de aquélla empezaron los pueblos civilizados á representar gráficamente la música, y porque la mayor parte de los escritos de la antigüedad no han llegado á nosotros, y los pocos que se conocen (1), aunque poco menos que enigmáticos, pertenecen á aquella nación.—A lo agraciado de las formas, en hombres, mujeres y todas las cosas del pueblo griego, contribuyó, sin duda, la salubridad de su clima. Grecia logró elevarse en la realización de la belleza ideal en las artes descriptivas, como se elevó en la poesía y la elocuencia, favorecida por una religión toda fantasía toda poesía.

Mas la música, trabada por mil extravagancias y preocupaciones que la alejaban de su verdadero perfeccionamiento, no podía progresar. Del mismo modo que los egipcios, los griegos atribuían á ciertos sonidos ciertos modos é instrumentos, significados simbólicos, origen divino, virtudes particulares, sobrehumanas. Reputaban corruptores de las costumbres, enemigos de la república, sacrílegos, etc., á los que, juzgando demasiado restringido el sistema, se atrevían á añadir una cuerda á la lira ó introducir

(1) Tan sólo se conocen trece tratados de música griega, algunos de los cuales son á la vez estadios astronómicos.



cualquiera novedad. El mismo Platón (1), que vivió en los más bellos tiempos de Grecia, no admitía en su república sino determinados cantos nacionales (2).

No perdamos de vista: primero, que á la música griega le faltaba un principal elemento, la *Armonía,* y que aun en el caso de que existiera, debía ser mezquina, fundada sobre tonos que carecían de homogeneidad y limitada en el número y carácter de los instrumentos; segundo, que los teatros, demasiado espaciosos y al aire libre, obligaban á los actores á gritar para hacerse oir y aun valerse de caretas *portavoz;* tercero, que la reunión de voces de ambos sexos se hallaba excluída de los dramas: con esto comprenderemos fácilmente que la música tenía que ser necesariamente imperfecta y tosca, y que los maravillosos efectos descritos por los autores de la antigüedad no deben atribuirse á otra cosa que á la elocuencia y poesía dentro de aquel todo que llamaban *Música.*

Hé aquí algunos datos importantes acerca de los *Odeones* y *Teatros* de Grecia.—Era el *Odeón* un monumento destinado á las ejecuciones musicales, construído conforme al modelo de la tienda de Jerjes, y su arquitectura presúmese fuera de orden dórico. El *Odeón de Pericles,* llamado así para distinguirlo del de Regilla, fué primero construído al descubierto, y andando el tiempo se le proveyó de techo, según la tradición, construído con la madera de los barcos cogidos á los persas. Del mismo modo que los odeones, los

(1) Ilustre filósofo y músico griego (430 años antes de J. C.)

(2) «Nunca, decía Platón, cambia el estilo musical, sin que los principios del Estado dejen de sufrir alteracion.»

teatros eran de forma semi-elíptica, siendo Venus la deidad á la cual se consagraban. Después de los templos de los dioses, figuraban los teatros entre los edificios más suntuosos é importantes, lo que se explica perfectamente dadas las relaciones inmediatas de su destinación con la política y la religión. Al principio se construían de madera y solamente por el tiempo que habían de durar las representaciones; de aquí su poca solidez, que en cierta ocasión produjo sinnúmero de víctimas, pues se hundió uno, precisamente cuando se hallaba ocupado por todo el pueblo que asistía á una tragedia de Plátino.—Tal accidente dió origen á la edificación de teatros de piedra, y el primero que se terminó en Atenas fué el de Baco. Desde entonces se edificaron suntuosos teatros en las principales ciudades de Grecia y sus colonias, siendo por su arquitectura célebres los de Egina, Epidauro, Megalópolis, Argirio, Siracusa y Taormina. — El teatro de Epidauro, que ha llegado á nuestros días en estado perfecto de conservación, puede contener 30.000 espectadores. Comprende cincuenta y dos filas de sitiales, la última de las cuales mide 212 metros de larga. Este teatro, construído en el siglo quinto (antes de J. C.) por Policleto de Argos, era, según Pausania, el más bello de los de Grecia y el más grande después del de Megalópolis. En el escenario se encontró una colosal estatua de Esculapio.

Volviendo á la música griega, diremos que la melodía debía tener una gran eficacia, y que á la exquisita sensibilidad de los griegos deben atribuirse los portentosos efectos de su música.

Los griegos tenían muchos instrumentos: entre los de cuerda, la *lira*—que no debemos confundir con la cítara,—que en su principio tuvo

tres cuerdas; el *magadis,* que tenía veinte (1), y el *epigónion* (2) que tenía cuarenta. El *magadis* era muy usado, y sus veinte cuerdas se afinaban al unísono y á la octava; de ahí que se dijera *magadizar*, al tocar ó cantar á la octava ó al unísono. Usaban también diversas clases de flautas, trompetas y trombones, y muchos instrumentos de percusión como címbalos, sistros, atabales y otros.

De dar crédito á los antiguos historiadores y poetas griegos, que, ya á unos ya á otros de estos instrumentos atribuían una procedencia frigia, fenicia, siria, caldea, etc., habríamos de creer que dichos instrumentos han tenido su origen en el pueblo hebreo. La lira y la flauta eran sus instrumentos más antiguos y á los que tenían en mayor estima. La lira la tocaban pellizcando sus cuerdas con los dedos ó con el plectro. *Fani* ó *Fanides* (año 1520 antes de J. C.) fué el primero que reguló los sonidos de la lira y de la flauta, constituyendo la escala del *tetracordo* (3), que correspondía, aproximadamente, á nuestra serie *Mi, Fa, Sol, La.* Dichas cuatro cuerdas se denominaban *linos,* porque estaban hechas de lino, y *mitoi* ó *tonos*, por el sonido que producían. También eran llamadas *cordai,* porque también se hacían de tripas de ovejas, designadas por los griegos con aquel nombre. La primera variación que este antiguo sistema experimentó se debe á Corebo, hijo de Atida, rey de

(1) Athenee, célebre gramático del segundo siglo de nuestra era, opina que tenía veintiuna.

(2) Instrumento inventado por Epigónio, natural de Ambracia, en el siglo VI antes de J. C.

(3) Palabra griega compuesta de *tetra,* cuatro, y *corde,* cuerda. El conjunto de tetracordos se designaba con el nombre de *Teleusis.*

los lidos, que aumentó una cuerda, más aguda. Así el *tetracordo* tuvo que cambiar su primitivo nombre por el de *pentacordo;* después por el de *exacordo,* por el aumento de una sexta cuerda, y por último, el famoso músico Terpandro de Lesbo (1) añadió una séptima cuerda, y la lira recibió el nombre de *ectacordo de Terpandro,* y de esta suerte se mantuvo largo tiempo.

Se cuenta de Terpandro (año 650 antes de J. C.) que habiendo sido condenado por los hebreos al sacrificio (2) (que ya había sido impuesto á Menalipo) de cortar las cuerdas añadidas á la lira, apeló al pueblo, y, acompañándose de su lira, entonó un himno que comenzaba de esta manera:—«De mí sé deciros que, odiando todo canto que no contenga más de cuatro sonidos, cantaré himnos nuevos acompañado de la lira de siete cuerdas.»—El pueblo, entusiasmado por la nunca oída variedad de tonos arrancados de aquella lira, se exaltó, hasta el punto de quererle llevar en triunfo, y los mismos jueces, participando del entusiasmo, le absolvieron...

Narra Plutarco que le parecía maravilloso el que Olimpo y Terpandro, de jóvenes, sin conocer aún más que la lira de cuatro cuerdas, pudieran ejecutar notables conciertos y superar, en efecto, á los que, andando el tiempo, se ejecutaron con la lira modificada. Los griegos encordaban la lira, de opuesto modo á como nosotros lo hacemos en nuestros instrumentos de cuerda. Así que la más grave era llamada *ypate,* que entre ellos significaba precisamente grave ó prima; *partypate,* la que seguía á la principal; *licha-*

(1) Músico y poeta griego que puso música á los poemas de Homero.

(2) No comprendemos la suavidad de ese *sacrificio.*

nos nominaban á la tercera, por el dedo *lichanos* (índice) con que era tocada; *mese* á la cuarta, por el puesto medio que ocupaba; *trite* (tercera), á la quinta, porque comenzando á contar del sonido agudo al grave, ocupaba el tercer lugar; *paranete* la penúltima, que tal significa en griego aquella palabra; y *nete*, última, á la séptima cuerda. Para dar una idea de cómo se templaba la lira de Terpandro, diremos que sus sonidos, trasladados á nuestra escala, respondían aproximadamente á las notas *mi, fa, sol, la, si bem., do, re*. Por manera que la «mese» *(la)* servía de nota más aguda al primer tetracordo y de más grave al segundo, en atención á que todo tetracordo debía comenzar con el intervalo de un semitono.—La regulación de los intervalos se practicaba al oído.

En tal estado permaneció la lira, hasta que Pitágoras (1) (500 años antes de J. C.), en virtud de sus descubrimientos científicos, añadió una octava cuerda, *en octava* con la prima, grave ó fundamental, creando de este modo el *octocordo*. Divididas están las opiniones respecto de quién fué el que añadió esa octava cuerda á la lira. Plinio (2) lo atribuye á Simónides (3); Boezio (4), á un tal Licaón Samio; empero la mayor parte de los autores, entre ellos Nicomaco (5), convie-

(1) Fundador de la escuela filosófica, política y religiosa que lleva su nombre, de gran influencia en la política de Grecia (año 582 antes de J. C.)

(2) Llamado *el viejo;* sabio del primer siglo de la era cristiana; autor de algunas obras sobre la música é instrumentos de su tiempo.

(3) Célebre poeta lírico griego (366-446 antes de J. C.)

(4) Notable escritor romano del siglo v de nuestra era.

(5) Filósofo pitagórico, autor de importantísimas obras acerca de la música, de las cuales han llegado algunas á nuestros días.

nen en que fué Pitágoras. Este, que fué uno de los primeros filósofos de la antigüedad, podemos considerarlo como una de nuestras glorias patrias, pues aunque nacido en Samo, isla del archipiélago griego, ahora forma parte de Italia con el nombre de Magna Grecia (1). Pitágoras explicaba á sus discípulos primero la aritmética, después la música y la geometría, y por último la filosofía. El fué quien estableció las relaciones en números entre la distancia de un sonido á otro. Cuentan que pasando un día por la fragua de un tal Pan Meleator, observó que al batir el hierro candente sobre los yunques, se producían sonidos que le deleitaban, y, reflexionando seriamente sobre este fenómeno, dedujo que la variedad de los sonidos era producida por el mayor ó menor volumen de los martillos (2), así que, pesándolos, y renovando el experimento valiéndose de cuerdas puestas en tensión por medio de pesas, llegó á establecer, matemáticamente, la *octava*, *quinta* y *cuarta* perfectas.

Desde este momento comenzó la música á ser considerada bajo el doble aspecto de arte y ciencia. Pitágoras llegó á arrancar á la naturaleza el secreto de la formación del sonido, y á medir su intensidad por medio de números; observando el estremecimiento que se producía en la cuerda al vibrar, y repitiendo el experimento, descubrió que cuanto más larga y menos tensa está una cuerda, tanto menos rápidas son sus vibra-

(1) La opinión no deja de ser peregrina.

(2) Este hecho lo refiere Nicomaco en su *Manual Armónico*, pero es evidentemente erróneo, pues que, al golpear un yunque no es el martillo el que resuena, sino el mismo yunque, cuerpo sonoro que, conforme á las leyes fundamentales de las vibraciones, debe producir sonidos de una agudeza inversamente proporcional á su densidad y á su volumen.

ciones y más grave su sonido, y viceversa en el caso contrario. Sus ingeniosas invenciones contribuyeron en mucho al rápido progreso de la música.

La lira fué aumentada en sus cuerdas por Teofrasto Pierite, Estico Colofonio, y Timoteo Milesio, hacia la 180.ª olimpiada (1), le agregó la undécima cuerda. Menalipides, Filoxenes, Creso y otros añadiéronla aún otras, llegando á tener hasta quince cuerdas. Los sonidos estaban divididos en cuatro tetracordos; además había una cuerda llamada *proslambanómenon*, que no formaba parte de ningún tetracordo, pero servía para conservar la *mese* en la justa mitad del sistema, y para completar la octava más grave, formando la doble octava—llamada por los griegos *diapasón*—con la *nete hiperboleón*, que era la más aguda de las cuerdas. Como esta *doble-octava* comprendía precisamente la extensión ordinaria de la voz humana, se llamó este sistema *perfecto*, *máximo*, *inmutable*. Lo llamaron también pitagórico ó diatónico porque estaba formado por una sucesión natural de tonos y semitonos conforme á la regla de Pitágoras. (Véase la tabla A).

Aun cuando los griegos declararon inmutable este sistema, experimentó, sin embargo, muchas variaciones, que contribuyeron á su perfeccionamiento. Timoteo Milesio, que tenía grandes deseos de variar la armonía, inventó el género *cromático*, palabra griega que traducida al romance quiere decir *colorido*, nombre que le dieron, sin duda, porque los griegos acostumbraban á escribir con caracteres de colores las alteraciones que nosotros marcamos con *sostenidos ó bemoles;* en este género todo tetracordo proce-

(1) Período de cuatro años que mediaba entre los *Juegos Olímpicos;* unidad de tiempo en la cronología griega.



TABLA A
Sistema de Pitágoras.

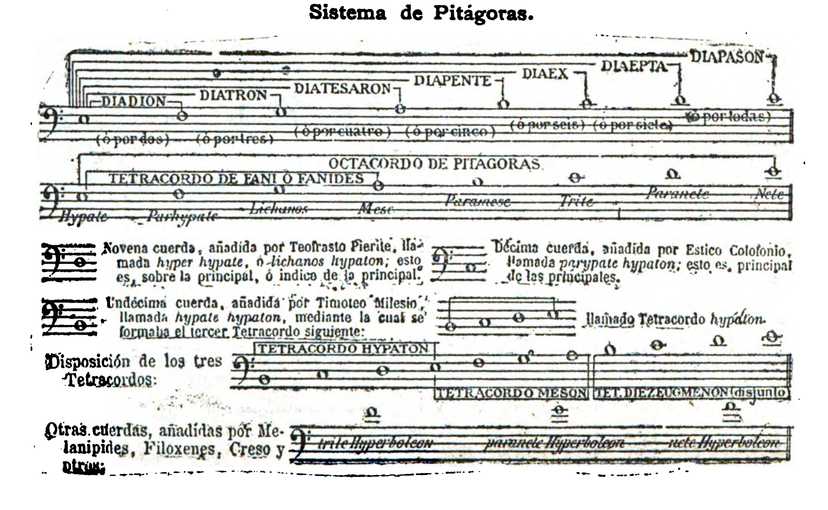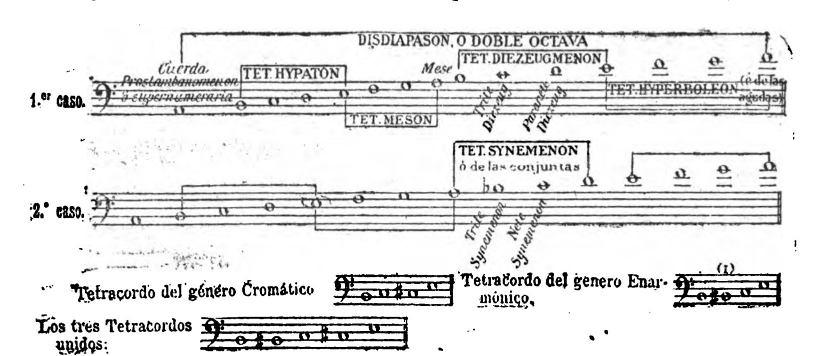


TABLA B

Sistema perfecto máximo inmutable, el cual presentaba los dos casos siguientes:



(1) Conviene no confundir el efecto del ***sostenido*** de nuestro sistema racional con la distancia que establecía el de los griegos, distancia que producía la alteración de los sonidos. ***Sostenido*** entre los griegos equivalía á división. Hemos empleado ese signo sólo para dar una idea material y relativamente aproximada.

día mediante dos semitonos seguidos después de una tercera menor, mientras que, como ya se ha visto, en el género *diatónico* el tetracordo se formaba de un semitono después de dos tonos.

Olimpo tuvo la pretensión de que como el tono se dividía en dos partes, el semitono debía dividirse también en dos partes, inventando de este modo el género que llamaron *enarmónico*, esto es, *temperado* ó *armónico* (quizá del *diaschisma* ó *sostenido enarmónico*, reputado como el mínimo intervalo armónico). En este género el tetracordo comenzaba con dos cuartos de tono, después con una tercera mayor. Los cantores que lograban hacer perceptible la breve bajada de voz que se requería para la entonación de estos dos sostenidos enarmónicos, eran muy estimados por el estudio que representaba el tal ejercicio. Así que los que á él se dedicaban obtenían el entonces glorioso título de *Armónicos*. (Véase la tabla B).

La reunión de los tres géneros *diatónico, cromático* y *enarmónico* introdujo en el tetracordo diversas variaciones; además de las cuatro cuerdas *diatónicas*, tenía una *cromática* y otra *enarmónica*, por lo que no se llamó ya tetracordo, sino *exacordo*.

De prestar fe á antiguos escritores que conocieron á la perfección, este antiguo sistema musical de los griegos, habremos de creer que alcanzó un alto grado de perfección, tanto en la teoría como en la práctica. (En los ejemplos expuestos en todos los géneros merece observarse que los tetracordos, que tan particulares sistemas formaron en el gran sistema musical de los griegos, tuvieron siempre las dos cuerdas extremas estables, mientras que las dos centrales variaban según el género que los informaba. De

este hecho puede deducirse que el sentido del descanso producido por la sucesión melódica del intervalo de cuarta natural, fórmula simple de nuestra cadencia, núcleo de todo pasaje armónico, ha existido siempre.) Con tal desarrollo se aumentaron, no sólo los sonidos de la lira, si que también los de la cítara, flauta y demás instrumentos que servían para acompañar los cantos, y esto es natural, porque los instrumentos debían producir tantos sonidos como la voz humana.

Diversos autores después de Pitágoras procuraron investigar las proporciones numéricas de los diversos intervalos; mas como no todos procedieron idénticamente, resultaron varias especies, que fueron designadas con el nombre de sus autores, Arquita, Eratóstones, Didino, Aristoxeno, Ptolomeo. Los secuaces de Pitágoras, á pesar de su ciencia, cayeron en la exageración de sostener que la razón de los números debía prevalecer á la del sentido.

Debido á este principio fué el desarrollo que alcanzaron los géneros cromático y enarmónico, á los cuales se atribuyeron los más admirables efectos. Sin embargo, Platón, Aristoxeno y otros reputaban los mencionados géneros corruptores de la música natural. Esto dió margen á vivas controversias. Ptolomeo y otros, á las opuestas opiniones, opusieron el *temperamento*. Zarlino (1), hablando del género enarmónico, confiesa no haber podido comprender que en ese género pudiera modularse una melodía tolerable. Justo es, por tanto, no admitir combinación alguna que no convenga con la naturaleza, pues

(1) Fraile Franciscano, notable músico del siglo XVII; traductor de los tratados de música de Aristoxeno y Ptolomeo.

así como el arte consiste en la educación del sujeto, la música consiste en la investigación de la verdad. Hé aquí lo que el ilustrado escritor Fétis escribe en sus *Curiosidades históricas de la música:*

«Es un error, de antiguo sustentado, hacer depender del cálculo la teoría de la música. Los diversos elementos de este arte, más bien, de esta ciencia, se enlazan mejor entre sí por consideraciones morales y metafísicas que por las matemáticas; por eso son difíciles de demostrar y de entender. Los trabajos de los geómetras sobre las relaciones de los sonidos no interesan, por tanto, directamente á los músicos.

»No sucede lo mismo con las relaciones metafísicas; en éstas todo está por hacer, y no podrán darse reglas satisfactorias sobre la tonalidad, la modulación y otras muchas particulares, sino cuando se hayan descubierto las razones morales de la afinidad de los sonidos respecto á nuestro organismo (1).»

Es, por tanto, necesario que el verdadero músico conozca las leyes físicas de los cuerpos sonoros, para poder determinar las leyes de los sonidos y los efectos de nuestros sentimientos. Sin esto, por muy buen sentido que tenga, y por más práctica que reuna, no podrá ser sino un artista mediano. En todos tiempos la educación del gusto fué apetecida por los más, pero alcanzada por los menos. El que descuide la seriedad, la gravedad y el sapiente arcano de las leyes naturales, para correr tras la ligereza de la moda, intentará despreciar lo antiguo, sin innovar nada.

(1) El autor traslada este texto en francés; nosotros lo hemos vertido al castellano para la más fácil comprensión, y esto haremos en todos los casos semejantes.



Dada una idea general del sistema musical de los griegos, réstanos ocuparnos en los *modos* ó *tonos, ritmo* y *melodía.*

La tonalidad ha sido objeto de maduros estudios por parte de muchos eruditos, y sin embargo, no se ha logrado sino conclusiones vagas y opuestas, de las cuales no puede deducirse una idea exacta. Los mismos teóricos griegos apenas nos hablan de ella, y de sus obras no puede sacarse nada concreto.—Gervasoni pretende explicar esta materia del modo siguiente:

«Los *modos* ó *tonos* musicales de los griegos no eran otra cosa que una cierta y determinada manera de formar el conjunto, de suerte que al principio, al medio y al fin, se relacionase con una determinada igualdad de intensión y de remisión. Esto es, una predefinida constitución para cada orden de sonidos, que difería por lo grave ó agudo de su extensión, que, á manera de un cuerpo lleno de modulaciones, traía su origen de la conjunción de las consonancias. Estas se regulaban dentro de los tres géneros *diatónico, cromático* y *enarmónico,* y precisamente de esta variedad se originaba la armonía (1).»

Conviene saber que para los griegos la palabra armonía significaba sucesión de sonidos, así como también el efecto que nacía de la unión de voces é instrumentos al unísono ó á la octava. Como el objeto de la música de aquellos tiempos era precisamente la melodía, al tratar más adelante de la *melopea,* daremos una idea de su tonalidad y *modalidad.*

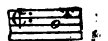
Los *tonos* ó *mitoi* de los griegos eran designa-

(1) Lo que acontece en todos los tratados en que se pretende explicar la *tonalidad* de los griegos, obsérvase en las líneas que anteceden del Sr. Gervasoni: una confusión enigmática.

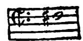


dos con el nombre de aquellos pueblos que los usaron primero. Los *modos ó tonos* más antiguos y usados eran tres: el *dorio*, el *frigio* y el *lidio*.

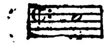
El dorio era el más grave y correspondía á la cuerda *lichanos=hypaton*.



El lidio era el más agudo, y su cuerda fundamental era la cromática, que dividía en dos semitonos las dos cuerdas *partypate=meson* y *lichanos=meson*, esto es, una tercera mayor sobre el dorio.



El frigio se hallaba en medio de estos dos, es decir, sobre la cuerda *hypaton*.



A cada uno de estos modos atribuíanle una cualidad especial. El dorio, declarado majestuoso y noble, se consideraba á propósito para refrenar las pasiones, y Aristóteles lo aconsejaba para los niños á fin de que fueran de buenas costumbres. El frigio era usado, según narra Plutarco, para describir lo más terrible y espantoso, así como para excitar los ánimos á la venganza. El lidio estaba reservado á la expresión de lo patético, lo afectuoso y del amor. Estos tres *modos* fueron también llamados *sistáltico*, propio para expresar las pasiones; *diastáltico*,

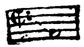
por su carácter alegre; *esicástico*, por la expresión de la calma, de lo sublime y de la felicidad.

«Este descubrimiento, dice Roeder (1), es de la mayor importancia para nuestro objeto de investigar las huellas y el cómo fué usado en un principio el *melólogo*, puesto que vemos por aquél que el sistema musical de los griegos se basaba en el *género*, tan maltratado hasta aquí injustamente. El melólogo no debió ser sino una declamación recitada con aquella ternura y calma, con aquel ardor, fiereza y alteza, con aquel vigor que requiere la poesía. El acompañamiento musical no pudo ser otra cosa que el espejo ideal, el reflejo fiel de la poesía, una imitación justa, mas no molesta para el actor, de la cadencia de las sílabas, encaminada al *quid*, cuyas gradaciones la poesía no podía hallar.»

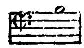
A los *modos* indicados fueron añadidos dos más: el *jonio* y el *eolo*. El primero tenía por sonido fundamental la cuerda que dividía en dos semitonos el *tono* entre el *modo* derio y el frigio; y el segundo se basaba del mismo modo en la cuerda que dividía el *modo* frigio del lidio. Además de estos cinco *modos*, que eran los principales, se usaban otros en número de diez: cinco más agudos y cinco más graves. Dichos *modos* tomaban su nombre de los cinco primeros, y, para distinguir unos de otros, se agregaba la preposición *hyper*, es decir, *sobre*, para los cinco agudos, é *hipo*, *bajo*, para los cinco graves. Así que, después del lidio, seguían el *hiperdorio*, el *hyperjonio*, el *hyperfrigio*, el *hipereolo* y el *hyperlidio*. Tocante á los graves, después del dorio, seguía el *hypolidio*, el *hypoeolo*, el *hypofrigio*, el

(1) Músico alemán: distinguido crítico, autor de varias obras sobre música y de apreciables composiciones.

hypojonio y el *hypodorio*, el más grave de todos. Estos quince *modos* ó *tonos* distaban entre sí un semitono. El *hypodorio*, que, como hemos dicho, era el más grave, estaba basado en la cuerda más grave, esto es, en la *proslambanómenon* ó supernumeraria,



así que, procediendo por medios tonos, se notaba que precisamente el *modo* y *tono* más agudo, esto es, el *hyperlidio*, estaba basado en la cuerda *paramese:*



No siempre fueron designados dichos *modos* con el mismo nombre, pues diversos músicos griegos llamaron al dorio *hypermisalidio;* al jonio *justio* ó *frigio grave;* al hypodorio *loerio* ó *común*, y otros, como puede consultarse en Alipio (1). Los escritores griegos están contestes en sostener que el género *diatónico* es el más antiguo, y que el *cromático* y el *enarmónico* fueron inventados por los pitagóricos. Mas dentro del género *diatónico* había varias especies según la diferente manera de cómo se templaban, y así se conoce el *diatónico diátono*, que se atribuye á Terpandro de Lesbos; el *diatónico muelle;* el *toniáco,* y el *diatónico síntono.* Zarlino observa que dicha afinación se hacía de modo que las terce-

(1) Escritor griego (360 años antes de J. C.) por el cual conocemos la notación griega; sus manuscritos se conservan en las Bibliotecas de Oxford, Roma y Bolonia.

ras no eran consonantes sino en la última. Si esto era el género *diatónico*, ¿qué serían los géneros *cromático* y *enarmónico?* Ahora bien: observando atentamente, vemos que el sonido fundamental del modo jonio no se le encuentra en la reunión de los tres géneros *diatónico, cromático* y *enarmónico*, lo que no puede explicarse de otra manera (toda vez que hoy nos es cuasi imposible dar una idea exacta del sistema musical griego) sino atribuyéndolo á las modificaciones que el *temperamento* experimentó infinidad de veces, debido al capricho y variedad de opiniones de los músicos matemáticos.

No hay indicios de que los griegos tuvieran una tonalidad igual á la nuestra, y no debe extrañarnos, pues tampoco su pintura contaba con el número de colores que hoy conocemos. El carácter principal de la música antigua consistía en la fácil sucesión de sonidos, evitando los intervalos que requerían el más mínimo esfuerzo para su entonación; de ahí que por ellos no fuese jamás usado el salto de tres tonos conjuntos, que en la música moderna produce la resolución hacia la tónica, perno de toda melodía. La dificultad de entonar ese tercer tono no podía obviarse mientras tanto que la música no tuviera otra base que la melodía y los sonidos sucesivos, procediendo solamente al unísono ó á la octava sin la unión de sonidos diversos, pues que para obtener la entonación de una distancia difícil de por sí es preciso que al concepto tonal se una la noción armónica.

Los griegos jamás usaron la armonía de voces disímiles; empero sus filósofos habían ya observado el fenómeno de la generación armónica, y los pitagóricos fundaron la teoría numérica de la *omofonía, diafonía, antifonía,* esto es, con-

sonancia, disonancia y discordancia, aunque basada en el sentido melódico. Sus consonancias eran tres: *cuarta, quinta* y *octava*. La *tercera* la tenían como disonante, aunque no como la más desagradable. Todavía en nuestros días, por los tratadistas, se reputan la *tercera* y la *sexta* como consonancias imperfectas.

Es posible que los primeros investigadores del sonido, observando que al hablar muchas personas á un tiempo se producía una babel, pensasen que debía suceder lo propio de la amalgama de diferentes sonidos, y no intentaron siquiera conocer el efecto de esa simultaneidad, entregados como se hallaban únicamente al estudio de la naturaleza física del sonido.

Si bien en Grecia fueron combatidas las doctrinas de Pitágoras por Aristoxeno, Platón y sus secuaces, que sostenían deber consultarse ante todo el juicio del sentido, no obstante, ninguno se cuidó de iniciarse en los secretos de la armonía, olvidando la observación de los efectos que produce el sonido en el hombre despojado de todo género de impresiones. La idea de la armonía simultánea se hallaba aún más alejada de los griegos. Estudiaban tan sólo para hacer que su melodía fuese cada vez más complicada, y á ese fin instituían juegos y fiestas, á las que concurrían cantores y tocadores, compitiendo unos con otros en la ejecución de pasajes complicados de agilidad, otorgándose premios á los que eran aclamados como vencedores. —Los tocadores de instrumentos entre los griegos gozaban de gran popularidad.

De muchos instrumentos se desconoce el uso, y de no pocos no ha quedado sino el nombre. La flauta, de la que había diversas especies, y á la que se atribuía un origen vago que dió margen

á no pocas contiendas de parte de muchos escritores antiguos, de los que unos la creían inventada por Hyagnis, otros por Marsias (1), quiénes por Pan (2), quiénes por Cibeles (3) y quién por Olimpo, era tenida en grande estima. Háse escrito que los *virtuosos* de flauta, en los tiempos de Alcibiades, se hallaban divididos en Atenas en dos campos ó facciones opuestas, las cuales sostenían por las vías de hecho la superioridad de sus flautistas favoritos, del mismo modo que en nuestros días ocurre alguna que otra vez con tal ó cual cantante ó bailarina celebrada. En aquella época hubo flautas, por las que se llegó á pagar una cantidad aproximada á 15.000 pesetas; lo que hoy pagamos por un Stradivarius. Luciano dice que ha habido flauta por la que se han pagado siete talentos, esto es, más de 37.800 pesetas. Las cañas del lago de Orcomenes (4), en Beocia (5), por carecer de nudos, fueron empleadas en un principio para la fabricación de *nautos*, así como también se hacían de las tibias de los ciervos y otros animales.

Mas el lujo invadió el arte de fabricar tales instrumentos, y se llegaron á hacer de maderas preciosas, de cobre, de oro, de plata y de marfil; nada de particular tiene, pues, que alcanzaran precios tan elevados. El sonido de la flauta animaba los banquetes; había arias *ad hoc*. Para des-

(1) Sátiro desollado por Apolo.

(2) Dios subalterno de la tierra, hermano de Júpiter, representado mitológicamente por un busto de hombre con el cuerpo de macho cabrío.

(3) La tierra en uno de sus tres estados fuera del caos.

(4) Llamado así en conmemoración del rey del mismo nombre.

(5) Parte de Grecia, limitada al Sur por Atica, al Este por el mar Egeo, al Norte por la Tesalia y la Etalia, y al Oeste por el golfo de Corinto.

pués del primer plato se usaba el aria *Comos;* para el segundo, el *Dicomos;* para el tercero, el *Tricomos*, y el *Tetracomos* en los sucesivos. El *Hedicomos* expresaba el placer en la mesa; el *Oingras* representaba los aplausos de los convidados. El canto *Callinico* se empleaba al triunfo de los bebedores. En las orgías de Baco, los *auletas* ó tocadores de flauta, iban vestidos de bacantes. Fuera de estos casos usaban una anchísima toga á franjas. En la escena calzaban mujerilmente; en las ceremonias religiosas iban coronados; habiendo quienes ostentaban joyas de valor y vestidos preciosos. También los *citaristas* tenían su traje especial, que se componía de una larga vestimenta llamada *ortostade,* el *peplo,* túnica corta, y la *clámide.* Luciano cuenta que Evangelo de Taranto se presentó en los juegos *pitios* (1) ceñida la frente de una corona de oro imitando ramas de laurel, cuyas bayas eran esmeraldas, con la lira al brazo, enriquecida de joyas y adornada con esculturas representando las Musas, Apolo y Orfeo.

En las fiestas de Delos (2) el sonido de la flauta se hermanaba con el de la cítara. Toda Grecia concurría á aquellas fiestas: las jóvenes danzaban al son de los instrumentos, y las vírgenes de Hélades se contoneaban pausadamente mientras se cantaba el himno á Diana, colgando guirnaldas de la estatua de Venus. Esta danza terminaba á menudo con una especie de tiro al blanco, en el que se ejercitaban las jóvenes á tirar con flecha á una paloma atada en lo alto de

(1) Establecidos en conmemoración de la muerte que dió Apolo á la serpiente Piton.

(2) Isla del mar Egeo, una de las Cicladas, en donde nacieron Diana y Apolo.

un mástil. *La caza de Diana,* cuadro del Domenichino, representa una de estas escenas.

Vossio (1), en su obra *De Poematum et de viribus Ritmi,* opina que la potencia mayor de la música antigua estribaba en el ritmo.

La música y la poesía fueron siempre compañeras inseparables; cualquiera composición poética era de ver el modo sorprendente cómo se adaptaba á la música. Para los griegos, el ritmo tenía una importancia mayor en mucho de aquella que para nosotros tiene en la poesía. Así que la música, más bien que hermana de la poesía, era una humilde servidora; mientras que hoy ocurre cuasi cuasi lo contrario. Las sílabas de la lengua griega tienen un valor más sensible y marcado que las de nuestro idioma, así que por medio de las combinaciones de sílabas breves y largas se formaban diversos y eficaces ritmos.

El compás lo marcaban los griegos con el pie, con la mano ó con cualquier instrumento. El tiempo *al aire* se llamaba *arsi,* y *al caer tesi.* Tenían diversos géneros de ritmo: primero, *ritmo datélico;* segundo, *ritmo doble;* tercero, *ritmo sesquiáltero ó peónico;* cuarto, *ritmo epítrico.* El movimiento podía acelerarse ó retardarse, conforme y según la intención del poeta y la expresión de la letra, en razón de las pasiones que se deseaba despertar; de ahí que en un mismo ritmo se originara multitud de modificaciones.—Arístides es uno de los teóricos griegos que más se ocupan del *ritmo* y de su potencia y efectos en el corazón humano, describiendo las varias clases de aquél. ¡Lástima grande que su obra no exista completa!

---

(1) Escritor alemán del siglo XVII.

Y entramos en la *melopea*. Por *melopea* entendían los antiguos la composición de un canto, á cuya ejecución llamaban melodía. La melopea se dividía generalmente en dos partes: una conocida con el nombre de *mixtis*, esto es, *mixtión* ó *temperamento;* y otra *chretes,* ó sea *uso*. Podía interpretarse de tres maneras diversas, según los sentimientos que con ella se querían despertar en el auditorio. Llamaban *melodía sistáltica* ó *restringente* á aquella que se prestaba á mover el ánimo á la tristeza y el temor; *diastática* ó *seductora* á la que lo predisponía impresionable; y *mesa, mesana* ó *quieta* á la que conciliaba la calma. La *melopea,* que comúnmente se cantaba al son de un instrumento cualquiera, se componía sobre un determinado modo *dorio, frigio, lidio,* es decir, tenía por sonido fundamental una dada cuerda de la lira ó de la cítara, ó una nota de la flauta, con cuyo sonido debía comenzar y terminar, y sobre el cual descansaba diferentes veces en el curso de la modulación.

Los filósofos y los legisladores griegos eran por lo general poetas y músicos; así se explica que dictaran reglas acerca de la manera de componer los cantos, reputándose delito, el incumplimiento de dichas reglas, como también la alteración del ritmo de aquéllos.

Semejante observancia llamábase entre los griegos *Nomo,* esto es, Ley. Los *nomos* no eran otra cosa que *arias*, y como había muchas, para distinguir unas de otras se las designaba con el nombre del pueblo que las usaba, ó del que las había inventado, ó por el del argumento, así como también por el ritmo ó el tono que las informaba. Se conocían el *nomo Eolido* y el *nomo Colobido;* el *nomo Cepión* y el *nomo Jerace;* el *nomo Pítico* y el *nomo Cómico;* el *nomo Datilico* y el

nomo Jámbico; el *nomo Hypatoide* ó grave, y el *nomo Netoide* ó agudo.

El primer inventor del *nomo* fué Grisotémidas de Creta, siendo su perfeccionador Terpandro, hijo de Derdoneo, famoso poeta y músico, que siendo actor inventó y usó el *nomo Orthio*, de carácter eminentemente belicoso, tanto, que al decir del gran Homero, era de una eficacia maravillosa para despertar el ardor y el ánimo en los combatientes. Este Terpandro fué aquel que por cuatro veces ganó el premio en los juegos *pitios* y el primero que lo obtuvo en los *carnirenses* (1), instituídos en Lacedemonia en la vigésima olimpiada. Después de Terpandro, se inventaron otros nomos por Arion de Metimna (2), Periclito de Lesbo, Jagnis de Celeno, Olimpo primero de Misia, Olimpo segundo de Frigia, Jerace, Clona, Sacada, Polinesto y otros distinguidos poetas y músicos, que pretendían dar con el aria que mejor se adaptase al sentimiento de la poesía, si bien dentro de los límites de aquella determinada melodía y establecido ritmo, y siempre con el fin de promover las buenas costumbres.

Los griegos dejaron escritos los maravillosos efectos producidos por su músíca, y es lo cierto que su melodía debía tener gran virtud. La lengua griega era ya de por sí cuasi una música; poco era preciso añadirla para que del recitado pasara al canto... Kalkbrenner (3), en su *Historia de la música*, escribe: «Entre los griegos, la melodía sólo expresaba la unión perfecta de los pies

(1) Juegos establecidos á la memoria de Carno, hermano de Júpiter, fundador de los certámenes de música.
(2) Cantor y poeta notable, inventor del ditirambo.
(3) Músico aleman del siglo XVIII, autor de estimables trabajos musicales.

poéticos del verso con los pies musicales de los cantos.»

Entre las diversas clases de poesía es la primera la poesía lírica, porque ha nacido con el hombre, que, al sentirse emocionado, tiende instintivamente á expresar sus impresiones valiéndose del canto. Por eso fué la primera en ser cultivada aún como producto del arte; es la expresión del estado del ánimo del poeta. Esta poesía, cantada generalmente entre los griegos, vino á determinar las condiciones extrínsecas de su forma. Recibió el nombre de *lírica* porque iba acompañada de la lira.

En Grecia los poetas, por virtud del tradicional culto simbólico, fundaron la religión nacional, atendiendo á disipar las tinieblas de la común ignorancia, enseñando las verdades útiles y asegurando el régimen civil. Los primeros ministros de tal sabiduría fueron aquellos poetas que se llamaban teólogos y físicos: Oleno, Panfo y Olimpo, que cantaron los elogios de los inmortales; Lino, Epimenidas y Museo, que enseñaron las verdades sagradas, el origen de los celestes, del mundo, del sol y los demás astros y de los animales; y muy principalmente Orfeo, que se cree vivió 1250 años antes de nuestra era, que agradaba á los dioses de la naciente ciudad, enseñando las prácticas místicas y los ritos de los sacrificios, desviando á los hombres del *rito ferino* y *de la sangre*. Se le ha reconocido padre de la civilización griega:—«Vírgenes musas—cantaba acompañándose con la lira—que ceñís de gloria al que es digno de vuestra inefable sonrisa, que sois maestras de los solemnes sacrificios, fuerza del alma, donadoras del recto pensar, favorecer ¡oh Vírgenes musas! al poeta, inspirando el deleite de la gloria y de los canoros him-

nos.» Las musas invocadas por Orfeo tuvieron en Grecia un culto espléndido. El canto de los poetas, unido al son de la lira y de la cítara en los ritos, en las fiestas nacionales, en los espectáculos públicos, en los banquetes, etc., era tan entusiasta y ardoroso, que Platón le llamaba inspiración divina.

La variedad del sujeto, usos y oficios á que se aplicaba la poesía lírica, produjo sus diversas clases: odas ó canciones, ditirambos y brindis, elegías y trenos, églogas é idilios, romanzas y baladas, etc. Oda es palabra griega que significa canto, y por tan antonomástica denominación se comprende sea la más espléndida forma de la poesía lírica y la expresión del mayor grado de entusiasmo y afecto. La oda puede ser sacra, heróica, política, moral, filosófica, erótica, festiva, sotérica, fúnebre, etc., y por tanto, suficiente á mover por sí sola todos los afectos de que es susceptible el corazón humano. Cada oda se unía á una especial melopea. La oda sacra la cantaban los griegos danzando alrededor del altar.

Grandes poetas líricos sucedieron á Orfeo, entre otros Homero (año 1000 antes de J. C.), Calino, Tirteo, Archiloco (700 antes de nuestra era), y más adelante Alceo, Alemane, Safo, Simónides, Anacreonte y Píndaro (nacido en Tebas el año 508 antes de J. C.), que fué fundador de la oda heróica y ha sido reputado como Príncipe de los poetas líricos, por sus cantos en honor de los vencedores en los juegos nacionales de Grecia, que se celebraban en Olimpia, Pitona, Nemis y en el itsmo de Corinto. Ultimamente, Esquilo y Eurípides elevaron la poesía lírica griega á su mayor alteza con sus trágicos coros, que lograron transfundir todo el espíritu religioso y civil de los himnos orféicos.

Los primeros principios del arte musical y de la poesía, fueron, según hemos visto, nobilísimos y eminentemente morales, pués si la música no hubiera tenido otra mira que fascinar y lisonjear los sentidos, calmándolos con el torpe deleite, tantos nobles ingenios de Grecia—tierra más propicia al arte que otra alguna, desde Platón á Aristoxeno, desde Pausania á Epígono—no habrían tratado de manera tan abundante como eficaz, de la diferencia de tonos é instrumentos, encontrados é inventados, y declarado tono por tono, cuerda por cuerda, é instrumento por instrumento, á cuáles fines y pasiones se acomodaba. Ateneo nos refiere que en la antigua Grecia, las leyes religiosas y civiles, los pregones y exhortaciones, la vida y hazañas de los héroes, los hechos históricos de importancia, en fin, se escribían en verso y se cantaban en público por numerosos coros.

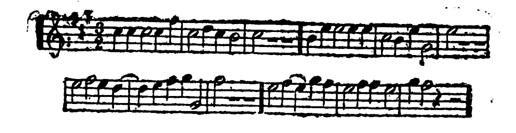
No es difícil, por tanto, deducir que la melodía de entonces estaba condenada á seguir al verso por todas partes cual si fuera su sombra, y cómo alguna que otra vez no se mostrase propicia á seguir sus huellas, Lasides nombró algunos individuos con el objeto de «obligarla *al cumplimiento de su deber*», para lo que marcaban el ritmo con la mano, con los pies ó con un objeto cualquiera. Medio bárbaro que aún hoy se usa por algunos directores de orquesta, que en vez de indicar con simples movimientos las partes del compás, lo hacen sobre sus atriles á manera de verdaderos obsesos.

¡Cuántas veces, sin embargo, se habrá acordado y acordará de Grecia la melodía, pues allí al menos encontraba reposo y gozaba de la compañía de poetas exímios en cooperación de los que producía maravillosos efectos!... No puede

negarse que los griegos, geniales cultivadores de las bellas artes, alcanzaron de la música el mayor grado de perfección posible en aquella época. De aquí el gran aprecio en que era tenida, y el que su estudio fuera considerado como de necesidad. Platón y Aristóteles recomendábanlo á todos ensalzando su mérito.

La música, como todas las bellas artes por los griegos cultivadas, sufrió las consecuencias de los movimientos políticos, naufragando en el gran mar de las destructoras guerras, sin que pudiera salvarse más que lo que recogió la mística barquilla del Cristianismo...

Vicente Galileo, padre del gran Galileo, hizo conocer por primera vez tres fragmentos de música griega, y otro, el P. Kircher, que son dos himnos: uno á *Nemesis* y otro á *Apolo;* un *Ditirambo á la musa Caliope*, y la primera *Oda* de Píndaro.—Esta música se halla en un manuscrito de la Biblioteca de Oxford y en otro de la de París. —Burette ha vertido á la notación moderna el mencionado manuscrito de la Biblioteca de París, ateniendo para regular el ritmo, al de la poesía.—Con objeto de satisfacer la curiosidad de los lectores, reproducimos un trozo del *Himno á Apolo* que corresponde á la música del séptimo verso. La de los primeros se ha perdido.



Por lo general, en la música griega se encuentra potencia rítmica, una semejanza de forma á nuestro *recitado* simple, en suma, una declama-

ción. Cada sílaba lleva una nota; nunca se repite una palabra, ni se ponen dos notas para una sílaba.

Muchos libros han escrito los antiguos acerca de la música griega, pero se han perdido bastantes, especialmente aquellos que se ocupaban en la música práctica. Sin embargo, han quedado los muy apreciados de Aristoxeno, Euclides, Nicomaco, Alipio, Arístides, Quintiliano, Ptolomeo, Porfirio, Plutarco y otros.

Al célebre historiador holandés del siglo XVII, Marcos Meibón (Meibonius), debemos el renacimiento del estudio de las ciencias y de las teorías musicales de los antiguos griegos y romanos, bajo el título de *Antiquæ musicæ autores septem Græce et Latine (Amstelodami, apud Ludovicum,* Elcevirium, 1652, en 4.º), cuyos siete autores son Aristoxeno, Euclides, Nicomaco, Alipio (el único que abunda en algunos fragmentos de música práctica griega), y Gaudencio (1), filósofo secuaz de la doctrina de Aristoxeno, que vivió en la mitad del siglo II de nuestra era.

Grecia, el inmortal país de las Hélades, que nos ha legado las más bellas obras maestras del arte y de la literatura, subyugada primero por los romanos y después por los turcos, enemigos fieros é irreconciliables, y por tanto, extremadamente dañosos, sufrió una servidumbre de quince siglos. Los griegos se hallaban reducidos, como los dioses desterrados del Olimpo, á la condición de pastores y á las servidumbres materiales; pero como libres desde los tiempos más remotos y progenie de héroes, supieron conservar del mismo modo, en medio de tanta calami-

(1) Aquí observamos la laguna de que á la cuenta faltan dos autores.

dad, la potencia de su ingenio en las artes y en las ciencias, y suavizar las costumbres de sus mismos conquistadores.

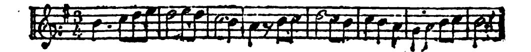
Cerca de la mitaddel siglo XVIII, Grecia comenzó á levantarse insensiblemente, después de un período de luchas y esfuerzos, y finalmente, con la victoria de Navarino en 1827, terminó aquella heróica guerra de la Independencia contra los turcos, desde cuya época ha sido reconocida por toda Europa como Estado independiente. Sólo una tercera parte del territorio helénico encontró una patria política en el nuevo reino de Grecia, pero no será lejano el día en que el remanente se incorpore á sus naturales confines.

Entonces los hijos de Píndaro y del Parnaso cantarán de nuevo las victorias de Milciades, de Pirro y de Alejandro, y las bellas artes surgirán á nueva vida y no en último término la música.

ASIA

Asia fué la cuna del género humano. En las vastas llanuras de aquel inmenso continente, padre de la humana generación, resonó el primer himno de gracias al Eterno.—En esta parte del globo creció el pueblo elegido de Jehová, así como el reino de Judea, tan célebre por sus acontecimientos y por la venida del Hombre-Dios. Mas si bien es verdad que del Asia partió la civilización para Europa, hállase hoy en triste estado de atraso, debido á la religión mahometana y pagana, enemigas de las ciencias, de las artes y de las libertades políticas. En varias regiones de Asia se cultivaba la música desde los tiempos más remotos, como lo da á entender la Sagrada Escritura en varios pasajes, así como el poder y sorprendentes efectos que á la misma se atribuían. Aunque el pueblo hebreo sea el más antiguo del mundo, bien poco puede decirse, sin embargo, acerca de su música. Unicamente la Biblia hace creer que Júbal, hijo de Lamech y de Ada, fué el que primero tocó los instrumentos de cuerda y de viento, y especialmente el *kinor* (arpa) y el *hugab*, siendo tan notable cantor y tocador de instrumentos, que vi-

no reputado *Pater canentium cithara et organo* (1). La Sagrada Escritura habla de las quejas de Labán contra Jacob, su yerno, por haberse llevado de incógnito á sus hijas, privándole del gusto de acompañarlas con cantos al son de las cítaras y atabales. Mas el hecho que presenta un carácter verdaderamente músical, es el en que Moisés, después de pasar el mar Rojo, entona con el pueblo hebreo un cántico en loor del Todopoderoso. Al cántico de Moisés es aplicada universalmente, en la liturgia española é italiana, una melodía de la cual se desconoce el origen. Pero si es ciertamente antiquísima, presenta sin embargo una regularidad, una frescura y un ritmo de factura verdaderamente moderna. Héla aquí:



(No es de todo punto imposible que esta melodía tenga un origen hebraico, toda vez que España albergó por más de cuatro siglos la desdichada tribu de Israel.)

La Historia Sagrada suministra ejemplos que confirman la potencia de la música hebraica, y prueba de ello es que David se valía de su arpa para aplacar el furor del rey Saúl. (El arpa conserva todavía su primitiva forma.) Este antiquísimo instrumento era conocido también por los egipcios, como nos lo revelan los bajo-relieves de Tebas. El arpa antigua carecía de pedales, y

(1) Los hebreos empleaban las palabras *cithara* para designar los instrumentos de cuerda, y *órgano* para designar los de viento. Según se desprende de la nota correspondiente al versículo 21 del capítulo IV del Génesis.



por esto no modulaba *in verum modo* (1). Con las continuas perfecciones que ha experimentado, juega hoy importantísimo papel en nuestras orquestas. En 1720 Hochbruker le puso la pedalera; Cosineam la mejoró, y últimamente la perfeccionó Erard.

En el reinado de David fué donde la música comenzó á progresar entre los hebreos. Cuatro mil levitas entre cantores, tañidores y maestros, fueron destinados por David para servir en las funciones sagradas. Dichos músicos estaban divididos en veinticuatro clases; cada una tenía instrumentos particulares, y doce maestros para enseñar los instrumentos usados por las respectivas clases. La nación hebraica iba al templo para oir la música de los salmos maravillosamente cantados y acompañados. Semejante música agradaba aun á los mismos extraños, pues los babilonenses insistían para con los prisioneros israelitas, diciéndoles: *Hymnum cantate nobis de canticis Sion*. Los hebreos usaban la música exclusivamente en los templos, y cuéntase que Eliseo y otros profetas, inspirados en el armónico concento de un canto severo, se ponían en aptitud de recibir la inspiración del Espíritu Santo. Los levitas eran tan amantes de la música, que invertían cuasi toda la vida en su estudio: su larga y continua experiencia, les hacía conocedores perfectos de este arte. Con los cantos, al son de las trompetas, animaban á sus falanjes guerreras (2), así como amedrentaban á los enemigos. También los antiguos galos tenían sus

(1) Tal es el arpa que aún se usa en Filipinas y otros territorios orientales.

(2) Lo mismo sucede hoy día: es práctica antiquísima que la música entone aires marciales y patrióticos en los momentos decisivos de los combates.

bardos, que acompañaban á los guerreros, y con cantos especiales llamados *barditos* ó *baritos*, y ciertos gritos, excitaban el heroísmo de los combatientes y ahuyentaban al enemigo.

El gran número de instrumentos descritos en la obra del rabino Abraham Aria, titulada *Schille Haggiborium*, confirma lo muy en uso que estaba la música entre los hebreos, y el gran papel que entre ellos desempeñaba. El tiempo, terrible carcoma que todo lo roe, ha hecho que se haya perdido la memoria de la estructura de muchos instrumentos. La forma de las trompetas de los hebreos nos la recuerda en Roma el arco triunfal de Tito, en el que se ven esculpidas. Este monumento fué erigido en conmemoración del regreso triunfal de Tito, hijo de Vespasiano, después de la destrucción de Jerusalen, acaecida el día 8 de Septiembre del año 70; guerra exterminadora que costó la vida á más de un millón de hebreos.

Tan sólo un instrumento de aquella época se usa hoy en los templos israelitas, es el *sciofar*, hecho de cuerno de carnero, y no se toca sino en determinadas solemnidades, y solamente ejecuta sencillísimos pasajes notados con tres letras del alfabeto. No pocos autores opinan que el *sciofar* se podría introducir en nuestra orquesta para las obras de carácter bíblico.

Los instrumentos más usados por los hebreos eran: entre los de percusión, los tambores y címbalos; y entre los de viento, la trompeta, que se hacía de cuerno ó de metal. Los instrumentos de percusión eran muy usados, especialmente para acompañar las danzas, que en unión de la música venían á desempeñar un importantísimo papel en las solemnidades religiosas.

Salomón, hijo de David, al tomar las riendas

del Estado, se propuso que la música fuera cultivada con especial esmero. Josephus cuenta que con motivo de la celebración de las bodas de este monarca con la hija del rey egipcio Vaphrés, se cantó el *Cántico de los cánticos*, compuesto por el mismo Salomón para 40.000 arpas, otros tantos sistros de oro, 200.000 trompetas de plata y 200.000 voces, esto es, un total de 480.000 ejecutantes, de cuya interpretación estaban excluídas las mujeres; de lo que se deduce que ya en aquella época se observaba la severa regla *Mulier tacet in ecclesia*.

Jerusalén fué la cuna de la celebrada música de los hebreos. Durante el reinado de Salomón aquella progresó; pero después, á causa sin duda de las guerras, fué descuidada, y decayendo poco á poco, hasta que con la dispersión del pueblo de Israel acabó de extinguirse cuanto se refería con este arte. Consérvanse, sin embargo, algunas cantinelas antiquísimas del pueblo hebreo, á más del canto de Moisés. Marcello (1) se aprovechó para sus renombrados salmos de algunas de aquéllas.

Una importante tarea queda todavía para los hombres de estudio, y es la explicación, hasta ahora no llevada á cabo, de los signos enigmáticos que se encuentran en el texto de la *Tora* de los hebreos.

Dura todavía entre ellos la antigua costumbre de cantar sus oraciones. Ahora bien: los coros que hoy se oyen en los templos indios obedecen á una práctica de nuestros días, y su música, por tanto, es de carácter moderno. Perseguido

(1) Célebre músico veneciano, descendiente de nobilísima familia, nacido á fines del siglo XVII, autor, entre otras obras musicales, de la música de los primeros cincuenta *Salmos* de David.

el pueblo hebreo por los cristianos, y aun más por los mahometanos, se dispersó por todo el mundo, no pensando en otra cosa que en rehacer sus perdidas riquezas, dedicándose exclusivamente al tráfico. Con el transcurso de los siglos y su gran actividad han llegado á alcanzar el anhelado fin, y de algunos años á esta parte los vemos ocupar importantes puestos en el comercio, pudiendo contar entre ellos el mayor capitalista de Europa, el barón de Rothschild. Todavía en nuestros días no suelen verse israelitas en las orquestas, pero sí en la carrera del canto, sin duda por ser arte que ofrece mayores recursos. En general, los hebreos tienen mucha inteligencia musical, pero poco ingenio, debido á que han descuidado durante siglos enteros el arte de Euterpe á causa de su aislamiento social. Sin embargo, no debe olvidarse que entre los más grandes músicos modernos ha habido un Mendelssohn, un Halevy, un Meyerbeer y tantos otros hebreos. Recobrada hoy completamente su independencia los israelitas, no se olvidan de instruir á sus hijos, siquiera sea por lujo, en el arte del sonido.

El pueblo árabe, en nuestros días reducido, pobre é ignorante, tuvo há nueve siglos un período de civilización y de esplendor cuyos fulgores difundió por Europa. Sería, pues, notoriamente injusto negar su mérito á aquel pueblo: dió incremento á las matemáticas, á la astronomía y á la medicina, principalmente con la célebre escuela salermitana; á su amparo progresaron la química, la física, la filosofía, la literatura, la geografía y la náutica; fué el primero en usar la brújula, posteriormente perfeccionada

por Flavio Gioja de Amalfi, así como dió también incremento á la jurisprudencia, al comercio y á las bellas artes. Sábese que los árabes antiguos eran amantísimos de la música, y tenían instrumentos musicales y un alfabeto determinante de los sonidos. Pero su poder y civilización volvieron á su ocaso cuando comenzó á resonar el nombre del gran *Alah.*

Los árabes modernos no usan signos precisos para la representación de las notas y del ritmo, conservando sus cánticos por la tradición. Entre los intervalos de la música de los árabes hay algunos que nosotros desconocemos, y de los que nos sería imposible hacer uso. Los árabes tienen, además de los semitonos como los de nuestra música, los tercios de tono; de ahí que no podamos llegar á comprender su melodía. El estar acostumbrados á nuestro sistema nos impide poder entonar la música árabe. El empleo de los tercios de tono en su música hace resulte ésta á nuestro oído completamente desentonada, é imposible para los usos de la armonía; á los árabes no les place sino los unísonos y los cantos en octava. Los nuestros, ejecutados sin acompañamiento alguno, suelen agradarles, pero armonizados, son para ellos de una confusión intolerable.

Los cantos árabes están tan cargados de *fioriture,* que es tarea infructuosa su traslado á nuestra notación. La nomenclatura de la escala de los árabes es una de las más sencillas.—Alif *(la)*, Be *(si)*, Gim *(do)*, Dol *(re)*, He *(mi)*, Wuss *(fa)*, Zaim *(sol)*.—Entre los instrumentos por ellos más usados se encuentran la *derbuka* ó *darabuka*, el *aud* ó *eud*, y el *rebab*.—Los árabes modernos demuestran una especial predilección por la cuarta inferior disminuída.

En la Exposición de París de 1878, en un edi-

ficio situado al fondo del Trocadero, había un café tunecino. Mientras se tomaba una taza de exquisito *moka*, cuatro tunecinos de tipo verdaderamente africano, indolentes y soñolientos á la apariencia, pero de facciones en que no faltaban nobleza y energía, á una señal dada (eran músicos), cogían sus instrumentos. Uno de ellos tenía un laud, de agraciada forma, algo mayor que la *mandola*, y que en árabe se llama *aud*.—Hubo tiempo en que en Europa se usó este instrumento, y en los siglos XV y XVI llegó á constituir la base del acompañamiento en todas las orquestas de Italia.—Otro de los músicos tenía una especie de diminuto violín que tocaba á manera de contrabajo, apoyando la caja contra el pecho, y que ellos llaman *rhab* ó *rebab*, y en Europa, durante la Edad Media, se conoció bajo el nombre de *rebeca;* de ahí sin duda el que los portugueses llamen *rebeca* al violín. El tercer músico tenía una pandereta guarnecida de pequeños discos de latón. Finalmente, el cuarto tocaba la *derbuka,* tambor de barro, de forma semiesférica, cubierto con piel de asno. Tocábalo con los dedos para las notas altas ó medias, y con la palma de la mano para las graves. Los cuatro iban á un tiempo, produciendo una armonía extraña, ó más bien, salvaje. El mismo motivo lo repetían, unas veces lento, otras acelerado y á saltos. Aunque la armonía de aquel concierto era por demás monótona, se escuchaba, sin embargò, con gusto, cuando á la música unían las voces, recitando algún canto del desierto. Mientras tocaban permanecían inmóviles, y al cantar apenas abrían la boca.

Si bien nuestra música no produce efecto alguno en el ánimo de los árabes, en estos últimos tiempos, sin duda por imitar á los europeos la han adoptado en su ejército.

La música de los turcos tiene origen en la de los persas, y ambas se asemejan mucho á la de los árabes. Los persas dan mucha importancia á la música en los funerales, que llaman *desolaciones*. Teniendo activa parte en las ceremonias nupciales. Un instrumento especial de los turcos es el *solamanie*, especie de flauta hecha con un tubo delgado de madera, abierto por ambos extremos y sin embocadura alguna. Parece que los *derwi merlavos* se distinguen en tocar este difícil instrumento.

Los persas hacen coincidir con la escala de los sonidos una escala de colores, del modo siguiente:

Deighiah	Seghiah	Fetiargagiah	Neva	Husseini	Ewidok	Gerdameh
(verde)	(rojo)	(azul turqui)	(violeta)	(amarillo)	(negro)	(celeste)
la	*si*	*do*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*

La escala de los persas es como la de los turcos: sus intervalos no son siempre iguales á la de nuestra escala.

El Imperio chino es el territorio más poblado del globo; sólo la ciudad de Pekín cuenta 1.500.000 habitantes. La sabiduría de Confucio, cinco siglos antes de Jesucristo, produjo grandes ventajas al pueblo chino. Él fué quien afirmó la nación y el Imperio, de tal modo, que pasados veinticuatro siglos subsiste todavía vasto y rico. Confucio decía que no intentaba otra cosa que revivir la sabiduría de los antiguos; dilucidó con sus comentarios la tabla de Joki, las interpretaciones de Tcheon-Kong y las notas de Ven-Vang.

No pueden negarse los serios argumentos que comprueban que en China se conoció, primero que en Europa, el uso de la brújula, la pólvora, la imprenta, y que fué la primera nación civilizada. Pero no es menos cierto, sin embargo, que

las ciencias, las artes, la urbanidad y la filosofía se estacionaron hace veinte siglos. El libro sagrado de los *Anales* contiene hechos que hacen suponer que la música, la poesía y la pintura fueron conocidas desde los primeros tiempos históricos de la China. Su pintura, sin embargo, tiene el defecto de carecer de perspectiva. El célebre Cung-Tseu, filósofo legislador, rígido observante de la tradición, recorriendo para predicar su doctrina los diversos reinos del Imperio, cuyos príncipes, sabedores de su gran reputación, deseaban albergarlo en sus cortes, tuvo ocasión de saber que existía un músico tan famoso que daba cuenta de todas las maravillas armónicas de los antiguos.

Quiso verlo, y juzgar por sí del grado de credulidad y verdad que merecía cuanto acerca de aquel músico se le había dicho. A tal objeto fué á ver á Schiang, que tal era el nombre del músico, y se inscribió en el número de sus discípulos. El maestro les habló de la música como el más precioso de los dones que el hombre ha recibido del cielo, pues que con ella podían calmar las pasiones que les agitan, hacerles gustar de los placeres honestos, tranquilizarles, y aun hacerles superiores á las pasiones mismas; les recordó el principio fundamental sobre que descansaban todas las reglas que constituían la música, y después de una breve exposición sobre la más esencial de aquellas reglas, tomó su *chin* y les hizo comprender prácticamente la aplicación de las teorías expuestas por medio de la ejecución de un aria del sabio Ven-Vang. A cada sonido que producía el instrumento, redoblaba más y más su atención Cung-Tseu. ¡Hubiérase dicho que su alma aspiraba á identificarse con aquel *chin!* Tan preocupado estaba, que cuando

el maestro hubo acabado, todavía se quedaba como escuchándole. «Basta para una primera lección—le dijo Schiang;—ahora ejercitaos.» (1).

Transcurrieron algunos días sin que el filósofo solicitara del maestro nueva lección, pues habíale estimado estudiara detenidamente el primer ejercicio. Diez días seguidos le tuvo repitiendo en su presencia el pasaje de Ven-Vang, y el sumiso discípulo no se mostraba cansado de ejecutar aquella melodía, siempre igual. Schiang hizo que lo tocara delante de algunos de sus más aventajados discípulos, y quedó complacidísimo al ver cómo vencía las dificultades. «Vuestra interpretación—le dijo—no difiere de la mía, y tiempo es ya de que os ejercitéis en otra pieza.»=«Vuestro humilde discípulo—le repuso Cung-Tseu—desearía suplicaros defirierais por algún tiempo vuestro deseo, pues aún no he concebido por completo la idea del compositor.»=«Bien—le dijo Schiang,—os concedo cinco días para que lo encontréis.» Cumplido aquel término, Cung-Tseu compareció ante su maestro, y le dijo: «Comienzo á vislumbrar algo, como á través de una tupida nube; os pido otros cinco días, y si al expirar ese plazo no he conseguido mi objeto, me considero impotente para la música y jamás me ocuparé en ella.»=«Os lo concedo»—repuso Schian con asombro que tenía visos de admiración... Comenzaba el quinto día del plazo señalado, cuando Cung-Tseu, al despertar se encontró como transformado en otro hombre, á causa de lo que durante quince días venía siendo objeto de sus más profundas meditaciones. Presentóse á su maestro y le dijo:

(1) ¡Qué concepto puede formarse de una música que á la primera lección ya empieza á *ejecutar* el discípulo!!...



«Vuestro discípulo ha encontrado lo que buscaba. Soy como un hombre que puesto en un lugar elevado abarca países lejanos. Veo en la música aquello que se debe ver. Con la aplicación y la constancia, he llegado á descubrir en el pasaje de música antigua que me habéis dado á estudiar, la intención del que lo ha compuesto. Me he penetrado ejecutándolo de todos los sentimientos de que estaba penetrado el mismo autor al componerlo. Me parece verle, oirle y hablarle. Me lo represento como un hombre de mediana estatura, con la cara un poco larga, de color trigueño, con ojos grandes y llenos de dulzura, noble el semblante, suave la voz, persona que en todo inspira la virtud, el respeto y el amor: tal debía ser el ilustre Ven-Vang.»

El maestro, asombrado de la penetración é inteligencia de su alumno, se prosternó ante él, y le dijo: «¡Sois un sabio! No tenéis necesidad de aprender nada de mí; yo soy quien debe ser vuestro discípulo, y desde este momento tenedme por tal.»

Esta escena de *dilettantismo* sínico podrá hacer sonreir á los que consideran á los antiguos como bárbaros, respecto de las artes y de las ciencias, preocupación harto vulgar hoy día; mas no nos cuidemos de ellos, y pensemos sí, que esta escena viene á confirmar más y más lo que han dicho ilustres escritores, esto es, que el gusto de la música es universal, que se la encuentra hasta en los pueblos menos civilizados, y nos ofrece además una espléndida prueba de la civilización de la raza china, especialmente en siglos anteriores.

En el Imperio de Schiuni, 2.300 años antes de nuestra Era, existía ya el *Ministerio* ó *Intendencia* de la *Música*. Aquel monarca, queriendo re-

glamentar la Administración de su Estado, hizo por sí mismo la designación de los principales jefes de nueve Ministerios que regulaban el Imperio. Hé aquí el texto chino:

«Cuchi—dice el emperador,—te nombro subperintendente de la música, y quiero la enseñes á los hijos de los príncipes y de los grandes. Haz que sean sinceros, afables, indulgentes y graves. Enséñales á ser firmes sin dureza ni crueldad; infúndeles el discernimiento, pero que no lleguen á ser orgullosos; explícales las ideas en verso, y hazles canciones de sonido vario, acompañadas de instrumentos. Si llegas á salvar las ocho modulaciones, y no pones confusión entre los diferentes acordes, habrá armonía entre los hombres y los animales.» Cuchi contestó:

«Cuando percuto mi instrumento de piedra, ora suavemente, ora con fuerza, los animales saltan de alegría.»

La música china fué muy cultivada desde la antedicha época, y los antiguos la atribuían una gran importancia. El *Li-qui*, libro de los ritos, en el artículo *Yo-qui*, ó de la música, dice: «¿Deseas instruirte? Pues estudia diligentemente la música. Ella es la expresión y la imagen de la unión de la tierra con el cielo. Con los ritos y con la música no hay nada difícil para el Imperio.»

Los chinos llaman á la música *ciencia de las ciencias, de la que han tomado su origen todas las demás*. Los chinos son entusiastas por su música, y declaran que no llegan á comprender la de los europeos. De la música militar china nos habla bastante poco favorablemente el inglés Elles; dice:

«He oído su música: millares de petardos y de trompetazos de sonido áspero oídos á un tiem-

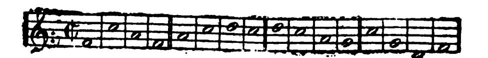
po, podría dar una justa idea de lo que es la música militar de los chinos.»

La idea fija de los chinos de conservar sus costumbres antiguas hace creer que su sistema musical no haya cambiado desde su origen, y sin embargo, no puede darse una idea exacta acerca de su música, primero por la dificultad de penetrar en ese país, y después, y muy principalmente, por el desconocimiento de su lengua.

Todo cuanto se sabe hasta el día se debe á los misioneros, y especialmente al esclarecido Padre Amiot, de Tolón, que con gran constancia trató de profundizar cuanto le fué posible las nebulosidades de la música china. Pensó que los hijos del Celeste Imperio le ayudarían en su empresa; pero ¡cuál no sería su asombro al ver que sus esfuerzos eran acogidos con la más fria indiferencia! En tales condiciones estudió, sin embargo, la música china, y con gran trabajo llegó á traducir uno de los libros más reputados, *Comentario del libro clásico de la música de los antiguos*, que fatalmente se ha perdido. Sólo se conserva del citado escritor una Memoria acerca de la música antigua y moderna de los chinos.

Los chinos hacen una distinción del sonido, según la materia que lo produce, para lo que tienen ocho géneros de instrumentos diversos, conforme á los ochos cuerpos sonoros, cuales son: el metal, la piedra, la seda, el bambú, la calabaza, la tierra, la piel y la madera. La octava de los chinos se divide en doce semitonos iguales, llamados *Lu*. Su escala, sin embargo, las más de las veces no tiene semitono alguno, sin que se sepa el por qué, y se compone en este caso de cinco notas: *fa, sol, la, do, re*. La misma escala

pentafónica fué usada entre los antiguos indios, y existe todavía en Escocia y en Irlanda. Las melodías chínicas se basan generalmente en cinco notas.—Ejemplo:



Esta es una parte del famoso cántico chino, en recuerdo de los antepasados que se canta desde hace siglos en el palacio imperial (1).

Si alguna vez que otra se encuentra en la melodía china un semitono, la escala se aumenta del modo siguiente: *fa, sol, la, si, do, re, mi*.—El *si* y el *mi*, por su nombre especial, parece que deben resolver, relativamente á *do* y á *fa*.

ESCALA DIATÓNICA

FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI (2)

Para la octava del *fa* y del *sol* se emplean caracteres diferentes; para la del *la* y el *si* se usan los signos propios de estas notas, precedidos del signo 3, llamado *gin*, y que se agrega á las notas que siguen. La escala completa, en teoría, desde los tiempos más remotos, pero como ya hemos dicho no en uso, es la siguiente:

(1) Y en la calle, y en las casas particulares, y en todas partes; es uno de los cantos más populares de China.

(2) Estos caracteres no son chinos; suponemos que al copiarlos los hayan transformado, hasta el punto de no poderlos descifrar los mismos músicos chinos con quienes hemos consultado. En próximo trabajo que sobre la música china preparamos, verá el lector la escala musical de los chinos, con caracteres propios.

Hoang-Tchung (*do*), Ta-lu (*do sostenido*), Joy-tsu (*re*), Kia-tchung (*re sostenido*), Ku-si (*mi*), Tchung-lu (*fa*), Ju-pin (*fa sostenido*), Ling-Tchung (*sol*), Y-tse (*sol sostenido*), Nam-lu (*la*) U-y (*la sostenido*), Iny-tchung (*si*) (1).

La música la escriben en columnas de arriba á bajo, de derecha á izquierda (2). Por el espacio ocupado por las notas se mide su valor; á cuanta mayor distancia se halle una nota de las demás, tanto más valor tiene.—*Armonía del norte* indica que el movimiento debe ser acelerado, y *armonía del sud,* lento.

Las mujeres honestas y libres no toman gran parte en la música; las que se dedican á ella prefieren los instrumentos de viento; el canto no lo creen conforme á sus principios sociales.

Entre los instrumentos usados por los chinos merecen especial mención, por su antigüedad, el *kin* y el *ché*. El kin (3), inventado por Fui (4), es un instrumento de siete cuerdas de seda torcida. El *ché* ó *scié*, de forma análoga al anterior, se diferencia de éste en su mayor tamaño, así como por el mayor número de cuerdas. En un princi-

(1) También aquí el autor padece una grave equivocación, no aplicando con verdad las palabras chinas al nombre de nuestras notas. La escala completa de los chinos y los nombres verdaderos, relativos á los de la nuestra, son: Hoang-tchoung *(fa)*, Ta-lu *(fa soste·ido)*, Jey-tsou *(sol)*, Kia-tchoung *(sol sostenido)*, Kou-si *(la)*, Tchoung-lu *(la sostenido)*, Joui-pin *(si)*, Lin-tchoung *(do)*, Y-tsi *(do sostenido)*, Nan-lu *(re)*, Ou-y *(re sostenido)*, Ing-tchoung *(mi)*.

(2) Este es el modo corriente de toda escritura china.

(3) Consiste en una tabla como de una vara y media de larga, un poco abarquillada, con siete cuerdas á lo largo, afinadas aproximadamente en relación con nuestros sonidos, *sol, la, si, re, mi, sol, la,* y se toca con los dedos provistos de uñas de plata.

(4) Fo-hi, primer emperador de China, 2.950 años antes de Jesucristo.

pio se cree tenía cincuenta, ahora tiene veinticinco. El P. Amiot dice no hay en Europa instrumento que se le pueda preferir. Dichos instrumentos pertenecen al género de la seda. Los *ché* antiguos llevaban escritas en su parte cóncava los cánones con arreglo á los que debían tocarse, así como también cantos escritos en más de mil caracteres.

Tienen los chinos otros instrumentos del género de las guitarras (1), y algunos de arco de dos cuerdas (2), mas unos y otros son relativa-

---

(1) Entre éstos cuentan:

El *ki-phé*, especie de laúd de una vara de largo, con la caja menos cóncava que la de este instrumento; consta de cuatro trastes escalonados en el mástil, y nueve á partir de éste, en la tabla armónica. Está acordado con cuatro cuerdas de seda retorcida y engomada, denominadas: la primera *chi-sua*, la segunda *sang-sua*, la tercera *di-sua*, y la cuarta *bu-sua*, que se colocan por el mismo orden que las de nuestros instrumentos de cuerda.

El *Ghe-kiém* ó *Pac-kim*, guitarro de caja circular y aplastada, en cuyo interior hay un alambre dispuesto á la manera de muelle de reloj, sujetado en su centro por un *alma*, el cual modifica el sonido de las cuerdas, dándoles cierto carácter metálico. Está acordado con cuatro cuerdas y el mástil es corto y contiene bastantes trastes salientes como un decímetro. Se toca con púa.

El *Sam-jiam*, á modo de tambor aplastado, cuasi circular, de unos quince centímetros de diámetro, cubierto de piel de culebra, con un puentecillo en el centro de la parte que hace de tabla armónica, provisto de un mástil sin trastes cerca de un metro de largo, y acordado con tres cuerdas de tripa.

(2) De estos instrumentos conocemos el *Ho-jiam*, especie de violín hecho con un trozo de bambú, de unos siete centímetros de diámetro, cubierto en uno de sus extremos con piel de culebra que hace de tabla armónica, y destapado por el otro. Este bambú está atravesado en su tercera parte superior por un trozo de madera ó caña de una vara de largo que hace de mástil, cuya parte inferior sobresaliente del bambú sirve para amarrar las cuerdas, y la superior contiene dos grandes clavijas. La tabla armónica está pro-

mente modernos. Entre los instrumentos de viento, cuentan el *hiuen* ó *bisen*, hecho de barro de forma ovalada, y con cinco agujeros. Con el bambú hacen otros varios, entre ellos el *yo*, especie de flauta, y el *chie*, que es una caña de bambú cerrada en sus extremos con la embocadura al centro, y tres agujeros por lado. Con la calabaza se hace el *schieng*, especie de organillo de lengüetas libres (1). Los instrumentos de percu-

vista de un puentecillo; se toca con un arco, cuyas cerdas se pasan por entre las dos cuerdas del instrumento.

De igual forma, pero mayor y de sonido más grave, es el *Di-jiam*, en el que á más del bambú, para la caja suele emplearse algunas veces la palma real, ó la nuez del coco. La tabla armónica es de madera muy fina.

(1) En los instrumentos de viento distinguen los chinos dos especies: con boquilla y sin boquilla. A los primeros pertenece el *A-yaa*, especie de oboe con boquilla parecida á la de este instrumento, sin llaves, y campana movible de latón. El sonido de este instrumento, idéntico al de la gaita, entusiasma á los chinos, sobre todo cuanto más estridente es. Antes de tocarlo mojan la boquilla y la mitad del instrumento de la campana para arriba, con objeto, según ellos, de que el sonido sea más vibrante.

El *Toa-tche* es igual en la forma al anterior, pero más grande, y produce sonidos más graves.

A los segundos pertenece la flauta *(Siao)*, de la que conocen dos clases: la transversal y la vertical. La transversal *(so-phin)*, hecha de bambú de unos 65 centímetros de larga, tapada por el extremo superior, á unos 25 centímetros del que está la embocadura, y poco más abajo un agujero destinado á ser cubierto con una finísima película que cría el bambú en su interior, y que los chinos llaman *sia-bho*, la cual modifica el sonido haciéndole algo parecido al que da un peine cubierto de papel fino cuando se sopla sobre él. De dicho agujero parten seis, que sirven para la producción de los diversos sonidos. La vertical *(tong-siao)*, se toca á la manera de una llave, y su sonido se aproxima mucho al de nuestra flauta.

El *Schieng* ó *Cheng* no se hace ya con calabaza, sino de madera perfectamente maqueada, con incrustaciones de marfil; es un instrumento de verdadero lujo, que suelen usar con predilección los directores de música.

sión gozan de gran preponderancia en el Celeste Imperio. Tienen muchas campanas (1) y ocho clases de tambores. De sus instrumentos de percusión, el *tam-tam* (2), es conocidísimo en Europa, y desde Spontini viene usándose en la música dramática. Consiste en una especie de fuente lisa, grande, de superficie ondulada, que se toca en posición vertical. Su aleación consta de diez partes de cobre, tres de estaño y una de bismuto. La operación más difícil de su fabricación consiste en establecer el punto donde debe notarse más la variedad de aleación. Para obtener un sonido intenso de este instrumento, se da primero un gran golpe en el centro y después otro cuasi imperceptible, y antes de extinguirse las vibraciones producidas por este último, se empieza un redoble en *crescendo* del centro á la periferia del instrumento.

Un instrumento verdaderamente especial es el *king*, hecho de piedras sonoras. Existiendo en China en abundancia los *fononitos,* la invención de este instrumento ha resultado perfecta, siendo muy apreciado por la dulzura de los sonidos.

Pocos años hace que el Celeste Imperio ha abierto sus puertas al extranjero. Esperamos que la historia pueda enriquecerse pronto con el conocimiento perfecto de las costumbres de tan singularísimo país.

(1) Más bien que campanas, timbres, la campana no se usa en China sino en las ceremonias religiosas.

(2) *Tam-tam* no es palabra china: el instrumento en Europa designado con ese nombre, y al que más tarde llama el autor *Gong,* se conoce por los chinos con el nombre de *Lo-o* ó *Tua-loo.* También conocen el *Piag*, varias tablas de madera ensartadas, que suena á manera de chasquidos, y sirve para llevar el compás.

No hay duda que la civilización escogió á la India para su primera morada, de donde después ha desaparecido sin dejar el menor vestigio. El sanscrito es el testimonio de la sabiduría de aquel pueblo. Los estudios practicados descorrerán, tal vez, el tupido velo que cubre la antigua civilización de la India. Mas los datos adquiridos hasta el día acerca de su música son incompletos, y á más se ve que los que se dedicaron á semejantes investigaciones, no sabían lo que era música (1). Sabemos que los indios tienen una escala diatónica parecida á la nuestra; que usan signos para indicar las octavas, los ligados y los trinos; que tienen diversos ritmos; un alfabeto para las notas; varias clases de tonalidades; pero de manera que no podemos dar acerca de ellas una idea precisa.

Imperfectos y poco numerosos son los instrumentos que se conocen en la India. El más antiguo y apreciado es el *vina*, instrumento de siete cuerdas, dos de acero, una de latón y cuatro de algodón retorcido y engomado. Este instrumento se tocaba unas veces con el plectro y otras con los dedos. En el Indostán usan un instrumento parecido al violín, de cuatro ó cinco cuerdas, sujetas al mástil, y que como aquél se toca con arco; dicho instrumento se llama *sauringan* y tiene una historia muy interesante. En tiempos remotísimos fué inventado en la India, más bien que un instrumento, un artefacto llamado *bin*, que sirvió de base á Ravana, rey

(1) Semejante afirmación desmiéntenla los importantes trabajos de Fetis F. J. *(Histoire generale de la musique)*; Willard *(Treatise on the Music of Hindoostan)*; Dalberg *(Ueber die Musik der Indier)*; La Fage *(Histoire generale de la musique et de la danse)*; Paterson J. D. *(Gramas or musical scales of the Hindus)*, y otros.



de Ceilán, según la tradición 5.000 años antes de nuestra Era, para la construcción de un instrumento que después fué llamado *ravanastrón*, del cual se originó á su vez con el transcurso de los siglos y después de infinidad de transformaciones las diferentes especies de violas que inundaron Italia á fines del siglo XVII y que más tarde formaron la entera familia de los instrumentos de arco: violín, viola, violoncello y contrabajo, maravilla de la ejecución. El *bin* se hacía con una calabaza seca, que servía de caja armónica, atravesada de una cuerdecilla, que rozada con un arco producía un zumbido igual al de los *trompos*. Ravana transformó la caja armómica por un tubo de abeto, perpendicular al mástil, cubierto en su parte superior por una piel de culebra, creando de este modo la tabla armónica, sobre la cual instaló un puente al objeto de sostener dos cuerdas que de las clavijas iban á fijarse á la encordadura. Al *ravanastrón* siguió el *ometri*, instrumento de dos cuerdas. Una nuez de coco cortada en su tercera parte constituye la caja de este instrumento; una duela de abeto la tabla armónica, seguida del mástil, y el clavijero. La tabla armónica se hallaba provista de cuatro perforaciones elípticas, que desempeñaban el mismo oficio que las *efes* de nuestros instrumentos de arco. Por último, viene la *sarinda* ó *sauringan*, algo parecida á nuestro violín, que tiene una cuerda más que el *ometri*. Los arcos que empleaban para tocar este instrumento eran de bambú con cerdas. De las evoluciones del *ravanastrón* han nacido el *ometri*, la *sarinda*, é infinidad de instrumentos congéneres, y que existen aún en la India, así como también en el resto de Asia y en Africa.

Antes del siglo XI no se conocía en Europa

ningún instrumento de arco. Los expedicionarios de la primera Cruzada promovida por Urbano II en 1099, se cree fueron los que importaron la *sarinda* á su regreso de la Santa guerra.

Hay quienes creen que el violín estaba en uso á principios del siglo XVII en algunos puntos de la India, pero esto no es exacto; la India ha dado sin duda alguna la primera idea de los instrumentos de arco, pero lo demás lo han hecho los italianos, y ya en el siglo XIII un tal Albinius inventó la viola, que no debía ser otra cosa que una modificación de la *sarinda*. El violín, ya en el 1596 se hallaba en el mismo estado de perfeccionamiento en que lo encontramos hoy, y esto nos lo prueba Federico Zaccone de Pesaro, agustiniano. Más aun, el mejor de todos los fabricantes de violines de Cremona, Andrés Amati (si bien antes que él hubo un tal Gaspar de Saló, al que se le atribuye la fabricación de no pocos violines y violas), murió en 1580.

Gustavo Chouquet, en su *Catálogo razonado de los instrumentos del Conservatorio Nacional de Música*, dice: «La familia europea de los instrumentos de arco se compone de varios grupos: el más interesante es, sin disputa, el de las violas, que ha dado origen á los tres instrumentos afinados por quintas, con los cuales se forma el cuarteto moderno. Procede del *croud* de tres cuerdas, según Fetis, y, por consiguiente, es de origen europeo; mientras que el grupo de *rabecas*, que ahora no se conoce, procedía del *rabab* de los orientales. El origen del violín permanece aún en la obscuridad, pero es lo cierto que los fabricantes italianos son quienes han contribuído más á perfeccionar este instrumento.» Según el *Resumen filosófico de la Historia de la música*, los instrumentos de arco traen origen del Occidente, y

tanto el *gondok* de los aldeanos rusos, como el *crouth* de los irlandeses, instrumentos antiquísimos entre ellos, han servido de tipo para todos los de esa especie. El *crouth* afecta la forma del violín, tiene seis cuerdas, y con él se hicieron célebres algunos músicos irlandeses en el siglo VI. El poeta latino Venancio Forturut asegura que dicho instrumento pertenece á la Gran Bretaña. Los instrumentos de arco lo mismo han podido llegar á nosotros de Irlanda que de la India, no siendo presumible que los cruzados llevasen sus violas al Asia, y sí que éstos las trajeran á Europa. Más todavía: teniendo en cuenta la condición especial de los pueblos orientales de despreciar lo que no es antiguo y propiamente suyo, es más fácil creer que Europa se haya aprovechado de los instrumentos de Asia, que no ésta de los nuestros.

En las posesiones de la India sometidas á Inglaterra se usa hoy la música europea. Cantú, hablando del violín en su *Historia Universal*, dice: «En un bajorelieve de la puerta principal de la iglesia de San Miguel de Pavía, que si no es longobardo debe ser poco posterior al año 1000, hay una tosca figura que toca este instrumento. En un manuscrito del siglo VIII se encuentra un instrumento de arco á manera de mandola, de una sola cuerda.»

En Calcuta, ciudad que cuenta 1.500.000 habitantes, se han representado ya óperas italianas.

En el Japón la civilización se halla estacionada como en China (1), si bien el carácter de los

(1) Hoy no puede en manera alguna confundirse el *Celeste Imperio* con el Imperio japonés; mientras que China

japoneses es más varonil, y el sentimiento político se acerca más al de los europeos.

Las escuelas japonesas son las mejores del Asia; en ellas no se oye ya el sonido de los golpes del azote, sino cánticos solemnes dedicados á los dioses y á los héroes nacionales.

Allí se rinde culto á la poesía y á la música, y tienen espectáculos dramáticos que, según dicen, no son inferiores á los de las naciones civilizadas (1).

La Oceanía, que por sí ocupa una extensión mayor que la del resto del globo, es la menos conocida, á pesar de ser la tierra de los prodigios. Contiene razas diferentes, una naturaleza asombrosa y admirables monumentos de arte.

El aislamiento en que viven la mayor parte de esas comarcas, y la carencia total de literatura, son causas de que no existan otras especiales que describan sus usos y costumbres (2).

En la Malasia se usan tanto los instrumentos chinos como los europeos. Los naturales de la isla de Bali usan un instrumento á modo de flauta transversal, de unos cuatro pies ingleses de largo, que tocan cuatro ó cinco á la vez. Una de las orquestas más bien organizadas es la del sultán de *Bousalang*. Entre sus instrumentos indígenas figura uno que imita perfectamente el ruido del trueno, y un tambor de mayor tamaño que los nuestros; el primero se compone de dos grandes fuentes circulares de metal con alea-

está como hace miles de años, el Japón avanza cada día en la senda de la civilización y se iguala á las naciones europeas.

(1) Esto ya es harina de otro costal: ningún espectáculo oriental puede compararse con *los de las naciones civilizadas*.

(2) Solamente acerca de Filipinas conocemos más de cincuenta obras.

ción de plata y cobre, de algunos pies de diámetro, y unas seis pulgadas de profundidad, forradas de piel en su parte convexa, sobre la que se redobla, después de colocarlas una y otra frente á sí, sobre soportes de hierro. Es indescriptible el estrépito que produce esta orquesta cuando, según la costumbre del país, anuncia la llegada del soberano.

Los directores de orquesta de Java tocan el *rebab*, instrumento árabe, y una especie de violín de dos cuerdas que, como aquel, se toca con arco. Tienen también en la orquesta un instrumento llamado *gon*, que no es otra cosa que el *tam tam* de los chinos. Usan también el *cromo* ó *conung*, que se forma de una serie de vasitos dispuestos en dos filas dentro de un telar, los cuales producen un sonido claro y una entonación invariable. Otro instrumento de este género es el *gambang* ó *estacado*, del que hay varias clases. Consiste en un número dado de tabletas de madera sonora, de diferentes dimensiones, dispuestas sobre una caja de madera, y se toca con un martillo.

En Batabia, capital de las posesiones holandesas, actúa anualmente compañía de ópera italiana. Otro tanto sucede en Manila, capital de las posesiones españolas.

El archipiélago de Taytí, á pesar de poseer una lengua tan armoniosa, que según Cook, algunos de los discursos de sus caciques le parecieron música, carece de todo conocimiento musical.

EGIPTO

El Egipto ha sido uno de los pueblos más sabios de la antigüedad. Usaba la música en las fiestas, en las ceremonias, en las procesiones y en los funerales. Los juegos y las representaciones teatrales hanle sido, sin embargo, desconocidas. El instrumento predilecto de los egipcios era el atabal. Entre los pocos instrumentos con que contaban figuraba la lira, el arpa, la guitarra, la trompeta, la flauta y el sistro, tenido en gran estima por aquel pueblo y considerado como símbolo de fecundidad entre las mujeres. En el Museo de Berlín se conserva un sistro del antiguo Egipto. Este pueblo ha prestado un gran servicio á la ciencia y á la historia al esculpir sobre el pórfido y el granito, de una manera ingeniosa aunque grotesca, las imágenes de su pensamiento, el realismo y la naturaleza.

En las llanuras de Tebas existen las ruinas de la famosa estatua erigida á Memnon, la cual, á la salida del sol, hace oir una voz, ó mejor dicho, un sonido metálico, acerca de cuyo fenómeno se ha discutido mucho por los hombres de ciencia. De él nos habla Cantú en su *Historia Universal.*

No es éste el único fenómeno de esta clase que se observa. Humboldt narra que en América meridional, cerca del Orinoco, hay una roca llamada *piedra de Carrichona Vieja*, que algunas veces á la hora del crepúsculo deja oir ruidos subterráneos que parecen como producidos por un órgano. De estas rocas sonoras, llamadas *laxas de música*, se conocen muchas en América meridional. Asimismo en Makuhs, cerca del Sinaí, se percibe un sonido que en un principio parece como de arpa eólia, y va creciendo sucesivamente hasta convertirse en un estrépito fragoso. En Ceylán acaece el curioso fenómeno de que las vibraciones del aire producen un ruido parecido al del trueno, y al que los naturales llaman *música diabólica;* fenómeno que hace experimentar gran pavor en todos los que lo perciben. La atmósfera del Ecuador se presta mucho á este género de música natural.

Después de la guerra que hizo exclamar al gran corso: *¡Soldados, desde lo alto de estas pirámides cuarenta siglos os contemplan!!!*... los hombres de ciencia, con admirable celo, han emprendido serios estudios de investigación en la historia del antiguo Egipto; pero su música, más que libro alguno, nos la revelan los signos que nos suministran sus monumentos y el examen de varios instrumentos que recogidos en buen estado se conservan en algunos Museos. Dicho esto es fácil colegir que no se posee conocimiento alguno acerca del sistema musical de este pueblo.

Los monumentos egipcios nos ofrecen diversas formas de liras y de arpas de variado número de cuerdas, así como la posición en que se tocaban.

Rosellini, autor de la gran obra *Los monumen-*

tos de Egipto, llevó al Museo de Florencia algunas arpas de aquel país. Están hechas de *mahogano swetenio* (madera que se da en las Indias Orientales y en el Senegal) cubiertas con piel de buey ó con tafilete, y sus cuerdas son de tripa.

En 1823 se encontró en Tebas un arpa con las cuerdas todavía tensas.

Es de notar que la guitarra se presenta siempre bajo una misma forma; entonces se tocaba con el plectro (1) y se sostenía por medio de un cordón que, fijado al instrumento, se ceñía al cuello del tocador.

La flauta era de tres especies: vertical, transversal y doble.

En el Museo de París, *Conservatorio Nacional de Música*, hay una porción de instrumentos asiáticos, africanos y de otras partes antiquísimos y en perfecto estado de conservación, que merecen despertar la curiosidad de los aficionados á las cosas antiguas.

En las excavaciones hechas en Egipto se han encontrado muchos instrumentos de percusión.

Algunos monumentos de aquel país, además de representar muchas especies de arpas, liras, flautas, tambores, panderetas, platillos, etc., nos ofrecen también figuras de cantores, que se les reconoce por la actitud en que están de taparse con la mano el oído, y grupos de músicos con instrumentos, formando pequeñas orquestas.

Abrahan Basevi, en su *Compendio de la historia de la Música*, ofrece un bosquejo de los diversos instrumentos egipcios, así como de la manera que se tocaban.

El ritmo marcábanlo palmoteando, como nos

(1) En nuestros días *púa*.

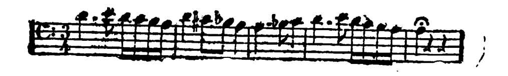
lo manifiestan sus monumentos, en los que siempre se ve esculpida cerca del que toca una figura en actitud de batir palmas.

Los egipcios dividían todas las profesiones en clases, y es creencia general que los músicos pertenecían á la plebe. Estos, sin embargo, eran los músicos mercenarios del arte profano, que no gozaban ni honores, ni estimación, y nada tenían que ver con los sacerdotes, que usaban la música en las ceremonias religiosas de los templos, en los cuales era venerada.

Herodoto dice que los egipcios, en un principio, no tenían más que un cántico dedicado á Manero, hijo del Eterno, muerto antes de llegar á la pubertad. Ese mismo debió ser el cántico que los griegos entonaban en honor de Lino. Entre los egipcios estaba prohibido hacer innovaciones en la música, y en los templos se exponían los modelos, tanto para la música como para la pintura.

Los navegantes del Nilo, cuando arribaban á un punto, entonaban una cantinela especial, que transcribimos á continuación:

Solo.



Respuesta del coro.



Entre los bongos africanos el canto no es otra

cosa que una serie precipitada de palabras truncadas, á manera de ladridos, rebuznos, etc.—Los pueblos africanos están todavía sumergidos en la más deplorable barbarie. Baste decir que en las costas occidentales el comercio de los esclavos subsiste todavía.

Egipto, la feraz tierra de los Faraones, tuvo una insigne Monarquía, cuyos cultos, leyes, artes y monumentos son hoy objeto de estudios profundísimos.

La propagación del mahometanismo verificada á sangre y fuego, legó al Africa la soledad y la desolación. Muchas ciudades célebres de la historia antigua fueron asoladas, y entre las ruinas de tanta devastación desaparecieron para siempre del suelo africano las artes, la industria y la civilización.

Piensan algunos que entre los coptos, que por su gran ignorancia no han sido capaces de crear nunca nada, sea fácil encontrar algunos cantos antiguos del Egipto, pues que habiendo abrazado el cristianismo, no sufrieron tanto la influencia de las invasiones extranjeras. Willoteau, músico adepto á la ópera francesa, que formaba parte de los *savans* que acompañaban á Bonaparte en su expedición á Egipto, pudo hacerse con una aleluya copta, que trasladada á nuestra notación ha resultado muy desabrida. Willoteau ha venido con esto á demostrarnos la dificultad de traducir fielmente á nuestro sistema la música árabe, por las razones que hemos emitido al tratar de los tercios de tono.

Trescientos años antes de nuestra Era, Ptolomeo Sotero, célebre monarca egipcio, fundador de la escuela de Alejandría, redujo á 7 los 15 *modos* del sistema griego, que, aumentados por el *Aretino* con una octava nota grave, dieron

por resultado los ocho *tonos* del canto llano (1).

El Egipto propiamente dicho está regido constitucionalmente por un virrey llamado *khedive;* tiene por capital al Cairo, su más importante población, que cuenta 350.000 habitantes.

Los modernos egipcios son apasionadísimos por la música. Al khedive Ismail Pachá, verdadero *amateur* del arte de Euterpe y de sus cultores, se debe la construcción del magnífico *teatro de ópera* del Cairo (2), así como el que en él se estrenara la ópera de Verdi, *Aida*, escrita á su instancia y expensas (3).

(1) Creemos que el autor padece grave error. Guido de Arezzo (995-1050), no ha hecho más que facilitar la lectura musical dando á las notas un nombre corto y fijo (pues hasta entonces se notaba con letras del alfabeto) tomado de las primeras sílabas del himno de San Juan:

Ut queant laxix
Resonare fibris.
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum.
SANCTE JOHANNES.

Aunque el intervalo de octava era conocido aun por los griegos, y por tanto, por los italianos del siglo XI (época del *Aretino),* el sistema de la octava que rige en nuestros días se atribuye comúnmente á Juan Bautista Doni (1595-1647). Además, ¿cómo pudo dar origen al canto llano el descubrimiento que el autor atribuye á Guido de Arezzo, siendo así que San Ambrosio (340-397), fundador del canto llano, y San Gregorio (540-604), su reformador, precedieron á Guido de Arezzo en *siete* y *cuatro* siglos respectivamente?

(2) Inaugurado el año 1869 con motivo de la apertura del Canal de Suez.

(3) El khedive Ismail Pachá solicitó del maestro Verdi un *spartito* para estrenarlo en el teatro por aquél edificado, y le remitió contrato en blanco imponiendo la sola condición de que el *libreto* versara sobre una página gloriosa de la historia de Egipto.

Acogió Verdi la proposición, solicitando como honorarios la suma de 30.000 duros, que le fueron satisfechos median-

Dicha ópera se cantó con gran solemnidad la noche del 24 de Diciembre de 1871, interpretándola las señoras Pozzoni *(Aida)* y Grossi *(Amneris)*; y los señores Mongini *(Radamés)*; Steller *(Amonasro)*; Medini *(Ramfis)*; Costa *(Rey de Egipto)*; Stecchi Bottardi *(Mensajero)*, siendo Bottesini el director de la orquesta. En el escenario tocaba la banda militar, compuesta de músicos árabes, instruídos á la europea. Las trompetas de la famosa marcha egipcia eran tocadas igualmente por árabes. Ismail Pachá ha demostrado siempre especial predilección por los artistas italianos, y para el estreno de *Aida* sufragó de su propio peculio todos los gastos. Tanto los profesores de orquesta, como los cuerpos coral y coreográfico eran italianos.

Volviendo á la música egipcia, diremos que por los indígenas son tenidas en gran estima ciertas mujeres, llamadas *almeas*, que toman parte importantísima en las fiestas, improvisando y cantando poesías.

El Egipto comprende en su población muchos árabes, así como también coptos, turcos y hebreos.

Abandonando el Egipto, y pasando al otro lado de Sahara, en la Nigricia, se encuentra un pueblo en general indolente, descuidado y de cor-

---

te convenio, 10.000 al firmar el contrato y el resto al entregar la *partitura*.

El khedive puso á disposición del célebre egipciólogo francés, Mariette-bey, las bibliotecas y archivos del Estado, á fin de que investigase cuanto necesitara para hacer un bosquejo de argumento para el *libreto* que Verdi había de poner en música; y aquél eligió un episodio interesante de la historia del Egipto, cual es la conquista de Etiopía.

Remitido á Verdi, le agradó sobremanera, y después de haberle añadido una escena, la del *Juicio*, lo entregó al poeta Ghislanzoni para su versificación en italiano.

to entendimiento, pero de agudísima vista y de un oído delicado, por lo que son amantísimos de la música.

Considerando la vida como un bien pasajero y breve, de la que debe gozarse cuando sea posible, corren ansiosos al ponerse el sol á coger los instrumentos y tocar, cantar y bailar durante la noche, contestando á los cantos de una aldea los de las inmediatas (1).

Nada se sabe acerca de la música de la América en su antigüedad. Cuando los españoles conquistaron Méjico (2) la música no era cultivada. Usaban sólo los sencillos instrumentos primitivos, flautas, tambores que tocaban con los dedos, caracoles con los que producían sonidos vagos. El capitán Cook asistió una vez con sus oficiales al concierto celebrado en una isla amiga, concierto que consistía en el canto de unas mujeres que se acompañaban con el castañeteo de los dedos.

En un principio los salvajes de las costas oriental y septentrional de la América del Norte cantaban, como dice Cook, acompañándose con las manos así como pegando mesuradamente los remos contra sus piraguas. Su canto no era otra cosa que un recitado, interrumpido algunas veces por gritos, imitando los aullidos de los ani-

(1) Esta costumbre subsiste en nuestros días en varios pueblos de América.

(2) Lo primero que de América conquistaron los españoles fueron las Antillas, de las cuales su principal isla, Cuba, que por cierto no cita el autor para nada, ha enriquecido la música popular con sus originales y preciosas danzas, guajiras, savanas, bangos, etc.



males, á cuyo tiempo se movían gesticulando expresivamente.

En algunos pueblos salvajes del Brasil usaban silbatos hechos con huesos humanos, y los indios de Chile hacían flautas con las tibias de los enemigos que mataban. Ahora América acoge á lo más selecto de los artistas célebres. Una gran parte de la población americana es de origen europeo.

La riqueza, industria y civilización de los americanos, especialmente en los Estados Unidos, hace de ellos un temible rival de los reinos más poderosos del antiguo continente.

Los etruscos, no desconocedores de las ciencias, cultivaron con éxito las bellas artes. La música ejerció grande influjo en los etruscos, así como en la institución de todos los pueblos. Como auxiliar de la religión intervenía en todas las fiestas, en todos los juegos y espectáculos dedicados á los dioses; como moderadora de las costumbres, intervenía igualmente en la vida privada, y en la guerra servía para enardecer el ánimo de los combatientes.

Atribúyese á los etruscos la invención de buen número de instrumentos. La trompa curva, las tibias y las trompetas, llamadas con propiedad tirrenas, variadísimas en número por sus clases y forma, se hacían de metal, de boj y de marfil. Bajo el nombre de *tibia* se comprendían más de veinte clases de instrumentos de viento.

Los trompeteros, llamados convencionalmente *subuli*, tenían tal habilidad en la música sacra y litúrgica, que los mismos romanos se servían de ellos. La flauta, la cítara y la lira entraban en todo género de música. A la música asociábase el baile.

Por cerca de cinco siglos los romanos no tu-

vieron otra música que la de las trompetas que recibieron de los etruscos, cuyos tocadores formaban una corporación de artistas que subsistió hasta el tiempo de los reyes.

El libro de los orígenes catonianos hace creer que desde los primeros siglos fué costumbre en Italia cantar al son de la flauta himnos y cánticos en las solemnes ceremonias, en los triunfos, en los convites públicos, así como también en los campamentos para excitar el coraje de los guerreros.

A fines del siglo IV llamaron á los histriones etruscos, y comenzaron á representar las *Atelanas* y otras fábulas ó sátiras groseras acompañadas de gestos y música.

La música no tuvo, ciertamente, esplendor entre los romanos. La estudiaban poco y eran poco aventajados aquellos que la cultivaban; pero, no obstante, figuraba en los templos. Tito Livio narra que 309 años antes de Jesucristo los flautistas que tocaban durante los ejercicios en el templo de Júpiter eran admitidos en los banquetes. Mas los últimos censores les retiraron este privilegio, y ellos, ofendidos, abandonaron á Roma, retirándose á Tívoli.

Después de insistentes súplicas del pueblo y del Senado, y más que por esto por una estratagema de los habitantes del Tívoli (que los embriagaron y llevaron á Roma), volvieron á su oficio. El pueblo los agasajó, y además de los derechos que tenían antes les permitió que durante tres días al año pudieran enmascararse y entregarse á toda clase de regocijos.

En el tiempo que medió entre la terminación de la primera guerra púnica y el comienzo de la segunda, al regreso de Manlio de una guerra tan sangrienta, se sucedió un período tan largo y

profundo de paz, que por segunda vez hubo de cerrarse por seis años el templo de Jano.

El lujo asiático comenzó entonces á introducirse en Roma, y los romanos dirigieron su atención al estudio de las bellas artes.

La poesía y la música han sido siempre las primeras artes que han florecido en las naciones civilizadas, así como las primeras en decaer.

La poesía, especialmente, fué entre los romanos el primer asomo de nobleza que brotó en su corazón.

Se complacían, sin embargo, en que actores amaestrados en todo género de licencias representaran hechos nefandos y disolutos. A estos siguió la sátira dramática, que ocasionaba la estulta hilaridad de la plebe.

Poco tiempo después el griego Livio Andrónico dió á conocer por primera vez á los romanos la poesía trágica y cómica, vertida al latín, hallándose los músicos en extremo requeridos para hacer más agradables aquellos espectáculos.

Poco después comenzó la segunda guerra púnica; más tarde la tercera, y con aquella serie de luchas, y en tanto que Grecia no fué sometida y reducida á provincia romana, las bellas artes no pudieron progresar.

Hecha la conquista de Grecia, la música se cultivó con provecho en Roma bajo la dirección de maestros griegos, y en poco tiempo se puso tan en boga, que era requerida en todas las fiestas cívicas y religiosas.

Los oradores usaban una flauta pequeña llamada *tonorium*, para mantener igual el sonido de la voz. Los romanos, á pesar del afecto que profesaban á la música, no lograron, sin embargo, hacerla adelantar un paso del estado en que se hallaba en Grecia. Máxime cuando los griegos

no se cuidaban tanto de propagar y hacer progresar las bellas artes en Roma, como de insinuar á los romanos su elegante corrupción. La indolencia enervada del Oriente cambió en poco tiempo aquel pueblo de costumbres fuertes y severas en una familia de glotones, profanadores de la familia y de todas las cosas. De este modo se vengó Grecia de la derrota. Esto no es argumentar en favor de la paradoja de Rouseau, de que la caída del Imperio romano haya obedecido á haberse dedicado este pueblo al cultivo de las ciencias, las artes y la literatura.

Bien distinta fué la causa de su desaparecida libertad; fué la violenta preponderancia de ciertos hombres que se propagaban como la cabeza de la hidra, á los cuales inútilmente se hubiera opuesto la filosofía griega.

Entre los antiguos romanos amantes de las bellas artes merece ser recordado el tirano Nerón, apasionado cultor de la música; amaba sobre todo el canto, y usaba toda clase de cuidados para conservar la voz. Deseando cantar en el teatro de Nápoles, para asegurar el aplauso, pagó algunos miles de plebeyos para que fueran á oirle, indicándoles el modo cómo debían aplaudirle. Después de Nápoles pasó á Roma, donde obtuvo otro éxito. Cuando él cantaba, estaba prohibido que nadie saliera del teatro, lo que dió origen á extraños inconvenientes.

Nerón, en su afán de cantar y tocar, lo verificaba en las viviendas de sus más ínfimos vasallos. Esto se explica por el grande é inevitable deseo que tenía de suavizar el temple de su ánimo, nunca bastante harto de sangre, depravado y lúbrico.

Hoy Nerón no es otra cosa que un nombre infausto. Sin embargo, no solamente poseía el

instinto de artista, sino que lo era. A más de la música, conocía perfectamente la pintura, la escultura y la poesía.

El destructor de todas las cosas y las tempestuosas vicisitudes que se han sucedido en el decurso de los tiempos han destruído cuanto los antiguos pudieron legarnos acerca de la música, de la que no queda sino obscuras é incompletas noticias. Los instrumentos antiguos se perdieron con el uso, cediendo su puesto á muchos que ahora hacen parte esencial de nuestra música y cada día adquieren más importancia. Destruído el Imperio romano, aun los órganos hidráulicos en tanto aprecio tenidos por los antiguos, se han perdido.

La invención de estos instrumentos se atribuye por unos á Ctesibio, matemático de Alejandría, y por otros á Arquímedes, dos siglos antes de Jesucristo. La del órgano neumático es considerada como invención romana. De ello hablan Plinio y Suetonio. La *sirisiga* de los griegos, instrumento compuesto de varios tubos, ha debido dar la primera idea del órgano. A pesar de las curiosas investigaciones, la historia de la música antigua nos suministra datos poco exactos.

No debemos olvidar, sin embargo, que Aristóteles, Plutarco, Pitágoras, Polibio y otros, si bien nada han escrito acerca de la música como arte, recomendábanla como necesaria para abonanzar las costumbres y civilizar las naciones. Todos los pueblos se han valido de ella para expresar el dolor y la alegría nacional. En todas las épocas, determinadas melodías nacionales, y especialmente las guerreras, han obrado milagros y efectos sorprendentes; en estos casos la música no obra sólo como un armonioso deleite, sino como fuerza *imaginativa*.

Esta fuerza *imaginativa* que la música ejerce sobre el hombre y que ha producido en todo tiempo extraños y maravillosos efectos, es materia que merece grande observación filosófica. Hay quien atribuye los maravillosos efectos de la música al ritmo. Gretry cree que un ritmo repetido por mucho tiempo influya en la circulación de la sangre. Él mismo ha hecho el siguiente experimento:

«Pongo tres dedos de la mano derecha sobre el pulso de la izquierda ó sobre cualquiera otra arteria, y canto mentalmente un aria, cuyo movimiento es el mismo que el del pulso; después de algunos momentos canto con fuerza otra aria de diferente movimiento. Entonces percibo con toda distinción que el pulso acelera ó retrasa sus latidos, hasta que poco á poco se pone al unísono con la medida de la canción nueva.»

Después de esto, ¿cómo se osará todavía afirmar que los antiguos iban descaminados al decir que la música enfurecía ó apaciguaba á los individuos bien organizados y por ella apasionadísimos?...

El aria suiza *Le ranz des vaches* (1) excitaba á los reclutas al llanto, á la deserción y hasta al suicidio, por no poder ver su país natal, tanto, que hubo de prohibirse.

¿Quién no conoce la grandeza del pueblo de Israel, el canto de Henós, los prodigios de David y tantos otros célebres hechos?...

Si la música de la antigüedad era capaz de obrar tales portentos que se ha llegado á dudar alguna vez de su veracidad, la música moderna,

(1) Toque que los montañeses suizos usan para recoger los rebaños extraviados durante la tempestad.



en más razonadas proporciones, produce maravillosos efectos.

La *Marsellesa*, el *Himno* del héroe de los dos mundos, José Garibaldi, recuerdan espléndidas victorias á la par que sus más gloriosas hazañas.

La música ha sido siempre la diversión de todos los pueblos en todos los tiempos, y debería entrar á formar parte en la educación de toda familia.

La música ennoblece é inspira elevados sentimientos; enseñada á los jóvenes, les facilita la educación del sentimiento y de la inteligencia.

La historia de la música está ligada á la historia de la civilización. La música no está en las mismas condiciones que la escultura, la pintura y poesía. Estas han adquirido toda la perfección que el hombre puede desear: la música no se detiene en su perfeccionamiento.

La música es arte nuevo, y para persuadirse de ello es preciso conocer su nacimiento y progreso. Entonces y sólo entonces habrá fe en la música del porvenir, que no podrá derivar sino del estudio incesante y profundo de la buena música del presente, como ésta deriva del estudio de la buena música del pasado.

FIN

ÍNDICE

